ANNALES DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

BULLETIN ITALIEN

BORDEAUX. — IMPRIMERIES GOUNOUILHOU, RUE GUIRAUDE, 9-11.

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux
et des Universités du Midi
QUATRIÈME SÉRIE
Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXXVII[e] ANNÉE

BULLETIN ITALIEN

Paraissant tous les trois mois

TOME XV

1915





Bordeaux :
FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI

Grenoble : A. GRATIER & C[ie], 23, GRANDE-RUE
Lyon : HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU
Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE
Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS
Lausanne : F. ROUGE & C[ie], 4, RUE HALDIMAND

Paris :
FONTEMOING & C[ie], 4, RUE LE GOFF

Vol. XV. Janvier-Mars 1915 N° 1.

Une douloureuse nouvelle vient de parvenir à la rédaction du Bulletin italien : *notre excellent collègue, collaborateur et ami M. René Sturel, professeur au lycée du Havre, a été tué à la bataille de Charleroi, le 22 août 1914.*

A ce jeune maître, si prématurément et si glorieusement enlevé à la patrie, à l'enseignement et à la science, à cet italianisant d'avenir qui nous a apporté les prémices de son érudition et de son talent, nous adressons un hommage attristé et ému.

En attendant la notice nécrologique que nous nous proposons de lui consacrer, nous achevons de publier, nous bornant à en surveiller la correction typographique, ce qui nous reste du manuscrit de son beau travail sur Bandello en France au XVIe siècle.

BANDELLO EN FRANCE

AU XVI[e] SIÈCLE

(*Suite*[1].)

Nous nous sommes un peu longuement arrêtés à analyser les modifications et les additions d'ordre moral que présentent les *Histoires tragiques :* l'auteur lui-même nous y invitait en proclamant bien haut et en manifestant sans cesse son désir d'édifier et de corriger. En réalité, cette préoccupation morale n'est pas la seule que révèle son œuvre : il en est une autre en particulier dont nous sommes tentés de lui savoir plus de gré, bien qu'elle reste encore trop souvent une intention méritoire : c'est le souci de l'analyse psychologique. Ce souci, le conteur italien paraît l'avoir éprouvé fort peu. Entraîné par son récit, il n'accordait qu'une faible attention au caractère de ses héros, et ses auditeurs eux-mêmes s'amusaient plus sans doute des péripéties de l'action qu'ils n'étaient désireux de sonder bien profondément l'âme des personnages. Le public français de la fin du XVI[e] siècle demandait autre chose, et Belleforest a essayé de le satisfaire. Nous avons déjà vu que la description matérielle l'intéressait médiocrement, et que, si disposé qu'il fût en général à développer son modèle, il lui laissait un grand nombre de détails précis sans valeur psychologique. Il ne cherche pas davantage à agir sur l'esprit de ses lecteurs par la surprise et l'attente du dénouement. Comme les auteurs anciens il aime à annoncer ce qui va suivre, sacrifiant ainsi l'effet dramatique à la clarté et à l'étude des caractères. C'est sur ce dernier point surtout qu'il concentre ses efforts. Pour mieux faire connaître l'état d'esprit de ses personnages

1. Voir *Bull. ital.*, t. XIII, p. 210, 331 ; t. XIV, p. 29, 211, 300.

il s'attachera à dépeindre leurs gestes, leurs attitudes, et si ces indications sont souvent banales et sentent le cliché ou le procédé littéraire, elles témoignent du moins d'une intention significative. Ainsi la duchesse de Malfi fera entendre son amour à Antonio Bologna en « luy serrant les doigts bien fort amoureusement et non sans que la couleur ne luy monte au visage ». Dans la nouvelle de Diego, le traducteur développera quelques mots de l'italien pour nous montrer « Genièvre crevant de dueil et pleine de féminine rage, rougissant de fureur, les yeux estincellans de colère » ; et plus loin, au lieu de trois ou quatre lignes assez imprécises, il écrira : « Genièvre entendant ceste résolution tant s'en faut qu'elle s'effrayast aucunement ou monstrast indice quelconque de crainte que plustost l'on eust dit qu'elle vouloit intimider Roderico avec une bravade toute diverse à la simplicité d'une Damoyselle jeune et tendre et qui jamais encore n'avoit senty quelz estoient les assauts et troubles qu'une fortune adverse envoye. A ceste cause fronçant les sourcilz et grinçant des dents, tenant les poings serrez avec une contenance fort asseurée... » Ailleurs, c'est la douleur d'un vieillard qui se lamente sur la mort de ses enfants : « Prosterné, avec une voix piteuse et cassée, laquelle exprimoit l'affection paternelle vers sa géniture, les grosses larmes coulans le long de sa barbe blanche, se mit à embrasser les genoux du capitaine et luy baysant les piedz se mit a dire... » ; ou bien ce sont les mines hypocrites de la dame de Chabrie s'apprêtant à répondre aux justes reproches de son fils : « Blesmissant de colère et de rage, et fondant toute en larmes, s'assist à terre si confuse qu'elle demeura un long temps aussi immobile qu'un gros et massif rocher assailly des vens et vagues au destroit de Gilbatar. A la fin, ayant bien masché son courroux et dissimulant son maltalent, respondit à son filz avecques une voix tremblante et mal asseurée et laquelle estoit toujours suyvie d'une infinité de sanglotz et soupirs luy empeschant presque la parole... »

Quelque plaisir du reste que Belleforest éprouve à ces tableaux, qu'il aime, comme on voit, à agrémenter de comparaisons soi-disant poétiques, ce qu'il leur demande surtout

c'est d'éclairer l'état d'esprit de ses personnages. Cette préoccupation psychologique se manifeste d'une façon encore plus nette dans une habitude que M. Reynier a déjà relevée chez Marguerite de Navarre. Les deux conteurs, mais Belleforest surtout, reproduisent en général des récits qu'ils ont reçus et dont ils ne sont pas maîtres de modifier les grands traits. Aussi essayent-ils parfois de déterminer du moins les mobiles qui ont pu pousser les personnages à agir de telle ou telle façon. Belleforest, par exemple, lit-il chez Bandello cette vague et indifférente formule « che che ne fosse cagione », il ne se tient pas satisfait, et il cherche à préciser ce motif : « Soit ou que l'hypocrisie cachée en son âme ne peust plus couver sa meschanceté sans en esclore les fruicts, ou que la verdeur de son mary revenant en escorce seiche et sans humeur eust perdu sa vigueur, ou (peut estre) conduite du naturel de celles qui ayment le changement... » Ailleurs, il développe de brèves indications de l'italien, ou, plus fréquemment encore, il introduit lui-même une interprétation psychologique des actions qu'il rapporte. Dans l'histoire de Philibert et de Zilie, une courte phrase de l'Italien : « Filiberto volle che al suo albergo ella e la sua compagnia alloggiassero, » donne naissance à ces réflexions, d'ailleurs assez superficielles, de psychologie amoureuse : « Philibert voulut accompagner Zilie quelques journées tant pour luy faire bonne chère aux terres que la majesté du Roy luy avoit liberalement données que pour rassasier encore son appetit des fruictz desquelz il avoit savouré le goust, estant muet volontaire. Zilie trouva ceste faveur si douce que presque elle estimoit sa prison heureuse et son travail un repos, veu que ceste passion luy faisoit lors sentir plus vrayment la force et plaisir d'une liberté : lequel elle n'eust trouvé si delicieux si elle n'eust receu quelque traverse. » Dans une autre nouvelle, celle de Buondelmont, Bandello se contentait de nous faire connaître très rapidement les intentions de la veuve à la nouvelle d'un projet de mariage pour Buondelmont qu'elle espérait avoir pour gendre. Le traducteur analyse en détail les motifs de sa conduite : « Elle se fioit en la beauté de sa fille et sçavoit que

la jeunesse est si follement allichée par l'attrait de telle douceur qu'il n'y a foy qui n'en soit rompue ny alliance qu'on n'en laisse pour jouir de ce qui est si rare en nature qu'une beauté qui ne reçoit point de comparaison. A ceste cause elle ne voulut parler de rien de son dessein à pas un de ses parens, sçachant qu'ilz ne le trouveroient point bon à cause de l'obstacle de la première promesse, et qu'aussi ils luy eussent reproché sa paresse, et peu de soing d'y pourvoir tandis que les choses estoient en bons termes. » Plus loin, au lieu de huit ou dix lignes de son modèle, Belleforest introduit un développement de six pages, dans lequel Buondelmont, en proie à l'alternative de rompre sa promesse ou d'épouser celle dont il est maintenant épris, se tient à lui-même des discours contradictoires [1].

Dans l'histoire enfin de Mansor et du pêcheur, peu importaient au conteur italien les sentiments du roi lorsque au cours d'une chasse il se trouvait égaré par un fort orage au milieu des marais. Belleforest, au contraire, s'y intéresse et s'y attarde ; je veux dire que non content de les analyser, il orne encore son récit de tous les rapprochements historiques ou mythologiques et de toutes les considérations morales qui peuvent à son gré l'ennoblir : « ... Ne faut doubter que ses oraisons et prières à son grand prophète honnoré à la Mecque, fussent oubliées, et qu'alors il ne fust plus dévotieux que quand il alloit le vendredy à la Mosquée. Il se plaignoit de son désastre, accusant la fortune et plus encor sa folie, que de s'adonner tant à la chasse, jusques à s'esloigner pour estre en terre estrangère. Quelquefois s'aigrissoit il, et vomissoit son courroux contre ses gentilshommes et domestiques, et menaçoit de mort ceux de sa garde, mais puis après, mettant la raison en parade, il voyoit que le temps, et non leur paresse, ou peu de soing causoit ceste disgrace. Il pensoit que son Prophète luy envoyast cest orage pour quelque sien péché, et l'eust rédigé en telle et si dangereuse extrémité pour ses fautes... » Heureu-

1. Ailleurs, dans l'histoire de Luchin, nous assisterons aux hésitations d'un autre amoureux dont la passion est combattue à la fois par la crainte de ses parents et par son propre goût de la grandeur.

sement Dieu et Mahomet ont pitié de son malheur et le conduisent vers l'habitation d'un pêcheur. Dans le récit italien le caractère de celui-ci était à peine indiqué : la nouvelle française, au contraire, le développe : « C'est un gausseur qui se plait à apprester à rire aussi bien que meilleures viandes. » Après avoir fait l'éloge du roi à celui qu'il prend pour un courtisan, il raille son hôte avec bonne humeur sur sa délicatesse effeminée et sur son goût difficile[1].

Pas plus qu'il ne s'attardait à de semblables analyses, Bandello n'était préoccupé de préparer les revirements chez ses personnages ou de rendre plus vraisemblables leurs brusques résolutions. Saïch, roi de Fez, irrité contre Mahomet, qui a essayé de se révolter, est bien décidé à le châtier par les plus cruels tourments; cependant, voici que sur quelques excuses d'un ambassadeur il accorde subitement son alliance au rebelle. Belleforest a essayé d'expliquer ou d'atténuer ce changement soudain. Après avoir entendu le discours de l'envoyé, qui n'est autre que Mahomet lui-même, « le roy demeura longtemps sans parler, tout surprins et esmeu, balançant entre courroux et clémence, et mesurant par Mahomet les accidens qui adviennent souvent aux plus grans, et que la fortune leur apreste d'aussi fortes et plus dangereuses alarmes qu'aux plus petits, et pour ce respondit... » De même, pour préparer le lecteur à un dénouement inattendu, Belleforest, nous l'avons dit, n'hésite pas à sacrifier l'effet de surprise qu'avait pu rechercher l'auteur italien. L'histoire de Galeaz et de Lucrèce nous en fournit un exemple. Chez Bandello nous n'apprenions la fureur jalouse de Galeaz qu'au moment même où il tuait sa maîtresse. Belleforest, au contraire, nous laisse de bonne heure prévoir ce dénouement en nous dévoilant les sentiments de l'amoureux. Avant de

1. Nous avons déjà relevé chez Boaistuau cette préoccupation de la psychologie. Il n'est pas impossible que Belleforest ait emprunté plus ou moins consciemment à son devancier une ou deux indications de ce genre qu'il ajoute au récit de Bandello. Ainsi, dans la nouvelle de Fabio et d'Émilie, comme dans celle de Didaco et de Violante, la jeune femme, le soir où elle a décidé de tuer son amant, refuse de prendre avec lui ses plaisirs accoutumés. Quelques pages plus haut. Belleforest avait prêté à Émilie un entretien avec sa nourrice dans lequel elle exprimait, comme Juliette dans la nouvelle de Roméo, sa crainte d'être jouée par son amant et de servir de risée à une famille dont elle connaissait les sentiments hostiles.

savoir que c'est sa mère qui a fait enlever Lucrèce, Galeaz dans la nouvelle française se montre torturé à l'idée que ceux qui ont ravi la jeune femme ont pu en jouir, et, dans un sonnet qu'il compose alors, il se promet de mettre fin à ses tourments par un double meurtre. Aussi ne sommes-nous pas dupes de la joie qu'il témoigne, lorsque sa mère lui promet de lui rendre sa bien-aimée : il est, nous le savons, bien décidé à la tuer, et le dénouement ne nous surprend pas. Il en est de même d'un épisode développé de l'histoire de Fabio et d'Émilie. Dans le récit italien, le jeune homme, sermonné par son père, refusait de lui rien promettre, puis il allait trouver sa maîtresse et, en dépit des plaintes et des reproches de celle-ci, il se décidait à obéir aux injonctions paternelles. Belleforest a developpé ce récit et rendu plus vraisemblables ces changements du jeune homme. Après trois entretiens avec sa famille, Fabio, qui n'a pas encore revu sa maîtresse, est contraint de se soumettre. Mais il ne peut se résoudre à abandonner Émilie à la tristesse où il la sait plongée; il va la consoler et, trompé par sa feinte résignation, il se déclare prêt à obéir à son père.

La naissance des sentiments dans les récits italiens était aussi soudaine et inexpliquée que les résolutions et les revirements. L'amour se manifestait toujours en coup de foudre. Othon, en revenant de la messe, confie sa passion à un de ses serviteurs et le charge de lui procurer des renseignements sur la beauté qui d'un seul regard lui a ravi le repos. L'action est moins sommaire dans la nouvelle française. Au retour de l'office, Othon se tient à lui-même un long discours pour se reprocher son coupable désir et essayer d'oublier cette nouvelle passion. Malheureusement, la vue de la jeune fille, qu'il retrouve aux vêpres, livre un rude assaut à ses bonnes résolutions. Sa constance est encore ébranlée durant le souper par le chant d'un musicien, dont la tristesse amoureuse lui paraît traduire ses propres sentiments et amollit son cœur. D'ailleurs, n'a-t-il pas entendu, après le repas, un marquis déclarer que l'amour ne s'attaque qu'aux belles âmes? Il n'en faut pas tant pour torturer le malheureux prince! Il ne peut trouver le sommeil,

et ses gémissements attirent un serviteur, auquel il confie son secret, et qu'il charge de s'informer de la jeune fille.

On voit que c'est surtout à l'analyse de l'amour que s'applique la psychologie de notre traducteur : et si trop souvent ces longs développements ne sont qu'un centon d'ornements littéraires et de clichés, il faut reconnaître que plus d'une fois aussi les remaniements et les additions de Belleforest ont été heureux. Témoin l'histoire de Livio et de Camille. Le caractère de la jeune fille n'était même pas esquissé chez Bandello. Elle passait subitement de l'indifférence et de l'insensibilité à l'amour le plus violent. Quelques mots de celui qu'elle avait jusque-là repoussé suffisaient à « l'enflammer de la tête aux pieds d'une ardeur extraordinaire ». C'était à la vérité une psychologie bien sommaire. Quelque banale et convenue que puisse paraître l'analyse de Belleforest, elle est autrement vraie que cette transfiguration subite. A la première ouverture que la sœur de l'amoureux fait à son amie, celle-ci se récrie et reproche durement à la jeune fille de jouer en faveur de son frère ce rôle peu honnête. Mais les vers galants que Livio lui envoie quelques jours plus tard la trouvent déjà moins rebelle. Tout en usant de graves paroles, en alléguant son devoir et en proclamant son indifférence, elle « prend à cette lecture un singulier plaisir, et commence desja à sentir dans son cœur avec les premiers traits d'amour l'amertume d'un désir auquel elle n'ose satisfaire ». Cependant son honneur l'emporte, et elle rompt avec Cornelia ; à contre-cœur, il est vrai, et « toute transie ». « Ce fut lors, » ajoute Belleforest, « qu'elle commença à mesurer l'affection de Livio et voir que telle continuation ne se faisoit point sans que l'amour ne fust et loyal et véhément : pour ce délibera que s'il advenoit qu'on luy en parlast davantage, elle changeroit d'advis, et choisiroit Livio pour celui qui seroit un jour son loyal espoux, et à qui elle fieroit ses plus secrettes pensées. » Les nouvelles qu'elle apprend de la maladie du frère et de la sœur achèvent de lui faire prendre conscience de ses sentiments, et, après un long monologue, où elle se justifie à ses propres yeux de la démarche qu'elle médite, elle va visiter son amie, bien décidée

à se lier avec Livio par la promesse d'un légitime amour. La vue de l'amoureux évanoui lui ôte même toute idée de feindre et l'amène à lui déclarer la violence, en même temps que la pureté de sa passion : « Je vous aime, Livio, et vrayement je vous aime, non d'une amour qui se perd après que les fols ont jouis de leurs désirs et folles pretentes; mais comme les filles doivent favoriser ceux qui leur font l'amour à bonne fin et en intention de mariage. »

Il est à noter que ce goût très manifeste de Belleforest pour la peinture de l'amour ne l'entraîne pas en général à ces descriptions galantes et voluptueuses que l'influence de l'Arioste avait mises chez nous à la mode. Nous rencontrons bien dans l'histoire d'Aleran et d'Adélasie le récit des caresses des deux jeunes gens, dans celles de Lactance ou de Ludovic et Cassandre des descriptions assez grivoises et grossières dans leur banalité, que notre moraliste justifiait sans doute à ses yeux par les formules de prétérition dont il a soin de les entourer. Mais, en somme, ces développements sont rares: le jour où les deux amants sont unis, le conteur les laisse jouir en paix de leur bonheur. Il ne s'intéresse qu'à la naissance de la passion. Aussi a-t-il, dans un grand nombre de nouvelles, ajouté de son propre fonds un récit de quinze, vingt ou trente pages uniquement destiné à exposer les origines et le développement d'un amour que Bandello nous montrait déjà conscient de lui-même, ou sur les débuts duquel il se bornait à de très brèves indications. On trouverait facilement dans les quatre volumes français une vingtaine d'additions de ce genre. Un ou deux exemples donneront une idée de ce procédé. Dans la nouvelle de Boccali, Bandello nous apprenait en deux pages que, malgré ses ambassades et ses cadeaux, le jeune homme n'avait pu obtenir l'amour de Camille. Belleforest en prend occasion pour raconter les péripéties de cette passion. Boccali a prié une amie de Camille de remettre à celle-ci une lettre dont le narrateur a soin de nous donner le texte. Mais la dame reçoit fort mal missive et messagère, et la conversation des deux amies nous est fidèlement rapportée. En apprenant cet accueil, Boccali, désespéré, s'adresse à un de ses soldats.

Celui-ci lui propose de recourir à une vieille entremetteuse avec laquelle il a, sous nos yeux, un long entretien. Cependant l'amoureux chante sous les fenêtres de sa bien-aimée une chanson de cent vingt vers qu'il vient de composer. Peine perdue: Camille, un moment ébranlée, se reprend aussitôt et se promet d'être rigoureuse. Dans les trente-quatre pages que Belleforest a substituées à deux pages de la nouvelle de La Tour et de Claude, la scène n'est guère différente. Le jeune homme chante sa passion secrète dans la solitude, confie ses angoisses à la nature et grave sur les arbres des vers amoureux. Dans une réunion, il se laisse arracher des mains une chanson de cent soixante vers composée pour celle qu'il aime, puis, au cours d'un entretien qu'il a avec elle, il lui déclare son amour. Claude, après avoir feint de ne point l'entendre, lui ordonne de renoncer à sa poursuite. Un sonnet qu'il chante sous son balcon en s'accompagnant de son luth, n'attendrit pas plus la cruelle que les déclarations précédentes, et La Tour, désespéré, se retire aux champs, où il tentera de l'oublier.

On voit que, pour composer ces développements, Belleforest a recours à un certain nombre d'épisodes, de procédés qui réapparaissent presque toujours. Les uns ont surtout pour lui une valeur d'ornements, et il faut reconnaître qu'il n'en abuse pas. Ainsi nous ne rencontrons guère qu'une description de palais, dans la nouvelle d'Alexandre de Médicis et du courtisan: « Descendus qu'ils furent en la basse court, ils virent une fontaine de marbre, laquelle jettoit l'eau par quatre gros canaux, qui estoit reçeuë de quatre nymphes toutes nues, dans des vases richement ouvrez à la damasquine, et sembloit qu'elles la présentassent à un chevalier armé, gisant sous un haut et bien fueillu arbre, qui donnoit ombre a la fontaine: et tout auprès ils virent un petit livis qui respondoit sur un jardin, autant singulier et bien cultivé que furent onc les délicieux et plaisans jardins d'Alcinoé: car en cestuy cy, outre l'artifice de l'ouvrier et travail ordinaire du jardinier, nature y avoit produit quatre fontaines aux quatre coings, faisant le lieu et plan du jardin party esgalement en forme tétragone. Or ces fontaines arrousoyent tout ce beau pourpris, sans que

le jardinier eust peine qu'à ouvrir quelques petits conduits par lesquels l'eau se rendoit où il la voyoit estre nécessaire. Je lairray icy l'ordre des arbres et fruitiers distingué en quiconces, les labyrinthes subtilement et mignotement élabourez, les parterres verdoyans, et donnant tel contentement à l'œil, que si le Duc n'eust plus pensé au tort fait à la fille du meusnier qu'à la gentillesse du maistre de la maison, et à la singularité de l'edifice, il se fust (peut estre) oublié dedans ce petit paradis terrestre. Et pour parfaire l'excellence du lieu, la main ouvrière et industrieuse de l'homme, secourue par le bénéfice de nature, y avoit dressé une crotte assez profonde, et où il se pouvoit voir un bon nombre d'antiquitez, en laquelle la voix immortelle d'un Echo respondoit à voix triple, à ceux qui tenoyent quelque propos en ce lieu souterrain..... Le gentilhomme baignant en aise et tout confit en plaisir, voyant que le Duc s'agréoit tant en son édifice, le mena de chambre en chambre, desquelles chacune estoit enrichie, ou de superbe tapisserie à la Turquesque, ou de riches et divinement ouvrez tableaux, avec l'ustensile si bien appropriée, que le Duc ne pouvoit mettre l'œil en pas une d'elles, sans y trouver de quoy s'esmerveiller. »

Cette description du palais est assez significative. Le monument lui-même reste dans l'ombre; les œuvres d'art sont indiquées en passant et d'une façon vague. Ce qui intéresse surtout notre traducteur, c'est le jardin; ce qu'il s'attache à nous représenter, ce sont les parterres, les grottes, les fontaines. Les descriptions de la nature, plus ou moins arrangée par la main des hommes, sont en effet assez fréquentes dans ses *Histoires tragiques*. Encore importe-t-il de distinguer. Belleforest, comme les écrivains du siècle suivant, décrit rarement la nature pour elle-même. Ce n'est que de loin en loin qu'on rencontre des indications comme celle-ci : « Après le repas il fallut aller s'esbatre sur la verdure le long d'une saulsaye ou la sérénité du temps, le gazouïllis des ruisseaux, le jargon fredonné de la musique naturelle des oiselets et le doux murmure des fueilles branlantes au sifflement d'un doux Zéphir les convia à renouveller les passe temps de l'après

disnée. » Mais si la nature l'intéresse peu par elle-même, il aime en revanche à la mêler aux sentiments de ses héros. Sous l'influence de l'Arioste, il conduit les amoureux au fond des bois et des solitudes, et la nature devient dans ses histoires le confident ou le symbole, assez maladroit d'ailleurs, de leurs passions et de leurs peines. « Tandis que le Duc se tint à Pozzuol, le marquis de Cotron, amoureux de Léonore, se desroboit tous les matins pour tout seul s'aller esbatre le long de l'orée de la mer, et souvent par l'estendue de la belle et fertille campaigne, pour s'arrester en la contemplation de quelque antiquité, là où il dressoit ses discours amoureux, et plaintes causées de sa longue destresse : bien souvent se pourmenoit il par les cavernes et grotesques naturelles, pleines de frescheur et où l'eau distillant des rochers, faisoit croistre les herbes capillaires au pendant des voultes que nature avoit industrieusement dressées dans l'aspreté du rocher. Quelquefois les lacs sulphurez le voyoyent évaporer les souspirs aussi chaut comme estoit celle espaisse fumée qui sort de la Solfatarie, jadis nommée les champs Phlégriens; mais ce qui plus luy renouvelloit ses désirs et la passion amoureuse, estoyent les jardins, les plus beaux de l'Europe, ou la nature et l'artifice n'ont rien oublié, pour l'embellissement de ce paradis de délices; car c'estoit là que passant par les petits boscages de Cèdres, Limons, Orengiers et Citronniers, il luy souvenoit de la nayve couleur de sa dame, et de celle verdeur de son aage, et continuelle beauté qui ne luy défailloit ny en la rigueur de l'hyver, ny devant les ardeurs de la canicule: sentant puis après l'odeur des fleurs odoriférantes, des Jossemis, des roses, rosmarins, sauges, aspics et lavandes, il souhaittoit de se pouvoir repaistre tout ainsi en la souëfveté de l'odeur de l'haleine de sa dame, comme l'on faint certains peuples en Ethiopie vivans de l'odeur simple des herbes et fleurs qui sont souëfflairantes; mais quand il voyoit les clers ruisseaux ondoyer, et oyoit le murmure et gazoüillis de l'eau tombant le long des collines, et par l'herbe drue qui tapissoit les roches fertilles d'alentour, lors il ne pouvoit se tenir de larmoyer, et accroistre par le desbord de l'humeur de son

cerveau, les petites rivières qui alloyent rendre le tribut deu a l'Océan, pensant tousjours quel moyen il pourroit tenir pour acquérir la grâce de sa cruelle Léonore. »

Ce souci qu'a Belleforest de mêler la nature aux angoisses des amoureux se manifeste par quelques modifications significatives. Dans la nouvelle italienne de Fabio et d'Émilie, comme dans celle d'Aleran et d'Adélasie, l'amoureux déclarait sa passion ou exhalait sa douleur dans une chambre : chez Belleforest, la scène est transportée, ici dans « un cabinet de feuillage » où Émilie conduit son amant, là dans un jardin au pied de la fenêtre d'Adélasie. Ailleurs, c'est La Tour qui, dans la solitude des bois, chante à sa manière le *O fortunatos nimium*, et grave sur les arbres, les rochers et les fontaines des vers espagnols, italiens ou français. C'est Diego qui « fait concitoyen avec les bestes et oiseaux des forests, spelonques, et cavernes, ne laissoit profondité de boys, aspreté de rocher, ou beauté de vallée, sans y donner quelque signe de sa marrisson. Quelquefois avec un poinsson bien aigu luy servant de ciseau, il gravoit le succez de ses amours sur quelque forte pierre ; autres fois l'escorce molle de quelque tendre et nouvelet arbrisseau luy servoit de papier et parchemin : car là il empraignoit avec un chiffre mignottement dressé en une (non facile à cognoistre) liaison, le nom de sa dame entrelacé si proprement avecques le sien, que les plus escorts se fussent trompez à en tirer la vraye interprétation. Un jour donc, ainsi qu'il passoit son temps (selon son ordinaire) à fantastiquer ses desseins, et bastir le succès de ses amours en l'air, il engrava ces vers sur la pierre du bord de la fontaine, qui estoit joignant sa maison sauvage et grotesque :

Si quelque Pan forestier cy habite,
Si quelque nymfe a ouy mes douleurs,
Que l'un contemple et quel est mon mérite,
Et quel droit j'ay d'espandre tant de pleurs :
L'autre me preste un ruisseau qui humecte
Mon cœur, mes yeux, vrays esgouts de ma teste.

Un peu plus loing, où souvent, au lever du soleil, « il alloit s'accrocher sur une haute et verdoyante colline, pour s'esgayer

sur l'espesseur de l'herbe fresche et drue, et où soit que naturellement cela fust faict, ou que la main industrieuse de l'homme y eust monstré sa diligence, l'on voyoit comme quatre pilliers, qui eslevoient une pierre taillée en quarré, et bien cizée, faicte et dressée en manière d'autel. La donc dédia il ses vers à la postérité :

Sur cest austel sacré, à la déité saincte
De quelqu'un des hauts Dieux je poseray ce vers,
Tesmoing de mon malheur et des ennuis divers
Que me donne sans fin, par amour, cette attainte.

Et aux bords de ceste table il ciza cecy :

Par tant ne durera cest ouvrage dressé,
Comme le nom commun des moytiez divisées,
Lesquelles, s'unissans apres un mal passé,
Rendront de mon amour les peines compensées.

Et devant son logis sylvestre et pierreux, en l'escorce d'un beau et hault Hestre, sentant je ne scay quelle gayeté non accoustumée, il escrivit cecy :

Accroissant ta beauté, s'estendant ta grandeur,
Comme toy, je verray l'accroist de mon honneur. »

C'est sans doute au *Roland furieux* que Belleforest a emprunté l'idée de ces développements. Nous trouvons même dans l'histoire de Timbrée de Cordoue une traduction assez fidèle d'un célèbre passage de l'Arioste que Desportes devait reprendre quelques années plus tard (XXIII, 126-128).

Queste non son piu lacrime, che fuore Stillo dagli occhi con sì larga vena. Non suppliron le lacrime al dolore Finir, ch' a mezzo era il dolore a pena. Dal fuoco spinto ora il vitale umore Fugge per quella via ch' agli occhi mena; Et è quel che si versa, e trarra insieme E 'l dolore e la vita all' ore estreme.	Ce ne sont plus larmes qui distillent hors de mes yeux en si grand abondance, d'autant que larmes ne suffiroyent à donner fin à cette grande douleur que me tourmente. Las! ce feu vital est estaint presque en moy, lequel faisoit escouler par l'alambic de mon cerveau ces ruisseaux qui tesmoignent et de ma peine et de mon amitié; lesquels s'ils continuent guère plus longuement ils emporteront l'humeur et la vie tout ensemble.
Questi ch' indizio fan del mio tormento Sospir non sono; nè i sospir son tali Quelli han triegua talora; io mai non sento Che 'l petto mio men la sua pena esali.	Ah! ces vents qui sortent de mon estomach et servent d'indice de ma souffrance, ne sont plus souspir. Car le souspir n'est pas tel, lequel a quel-

Amor, che m' arde il cor, fa questo vento,
Mentre dibatte intorno al fuoco l'ali,
Amor, con che miracolo lo fai
Che 'n fuoco il tenghi, e no consumi mai?

Non son, non sono io quel che paio in viso;
Quel ch' era Orlando è morto, et è sottera;
La sua donna ingratissima l'ha ucciso :
Sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
Ch' in questo inferno tormentandosi erra,
Acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
Esempio a chi in Amor pone speranza.

que relasche en son batement, mais à peine que je ne sens une exhalation de mes entrailles avec la véhémence de ce vent qu'amour fait en mon cœur, pendant que de ses ailes il soufle le feu qu'il a allumé en mon âme : là où cependant il fait non sans miracle qu'au milieu du feu je vis sans me consumer, quoy que l'ardeur me débilite, de sorte que je ne sçay plus comme la vie pourra retenir sa force.

Hélas, je ne suis plus ce Timbrée de Cardone, libre en ses actions, et franc en son pensement et fantasie, d'autant que ma cruelle m'a privé de ma liberté, a ravy mon cœur, et denué mon âme de l'office de penser en autre chose qu'en l'appast et saveur de sa grande beauté, avec lequel il me charme, desrobe mon cœur et me dessaisist des forces et de raison, et de cognoissance de moy mesme...

La peinture de l'amour est encore accompagnée parfois, chez Belleforest, d'autres ornements. Ici, l'auteur introduit dans son récit quelques présages funestes à propos du mariage d'Émilie et de Fabio : « Je pense que les chantres qui chanterent leur épithalame et chant nuptial furent des hiboux et chauves souris annonçant leur mort misérable par l'occurrence d'un fait tant hors de propos. » Là, c'est un songe qui fait voir à Galeaz le ravisseur de sa Lucrèce, ou à Camille le cadavre de son amant; c'est un pressentiment qui attire le sultan vers l'un de ses prisonniers, en qui tout à l'heure il reconnaîtra son ancien bienfaiteur, ou qui révèle à une jeune femme le malheur que lui réserve son second mariage. Mais, en somme, ces ornements purement littéraires sont assez rares : Belleforest développe plus volontiers, et parfois sans mesure tout ce qui se rapporte à l'analyse ou à l'expression des sentiments amoureux. Ici encore, il ne se laisse pas trop entraîner aux procédés de description purement extérieure : s'il ajoute, du reste, assez mal à propos, un ou deux évanouissements d'amoureux, il s'attache surtout à des manifestations plus profondes et moins banales de la passion. Il aime à développer les protestations d'amour qu'échangent ses héros : ainsi,

dans la nouvelle de la comtesse de Cellant, il prêtera au comte quatre pages de tendres déclarations dont Bandello ne lui fournissait même pas l'ébauche. Il étudie, peut-être avec plus d'intérêt encore, les provocations et les manèges des coquettes pour attirer les yeux et retenir les cœurs des jeunes gens : les avances de la dame de Chabrie à Tolonio, que le récit italien indiquait en quelques mots sont mises en scène par Belleforest en quatre pages. Dans l'histoire de Fabio et d'Émilie, il s'attarde à analyser les finesses et les ruses d'une confidente pleine d'expérience. Tandis que le jeune homme chante sous sa fenêtre, Émilie est aux écoutes avec sa nourrice, « et oyant la gaillardise du chant et la douceur de la voix de son amant, se fust volontiers monstrée si la vieille ne l'en eust empeschée, disant : « Quoy, ma fille, voulez vous montrer si peu de gravité à l'endroit de celuy qui vous poursuit avec telle et si grande révérence? Ce n'est ainsi qu'il faut procéder, veu que les caresses si soudaines que vos semblables monstrent aux hommes les desgoustent plus que vous ne pensez, et leur engendrent des opinions en teste, qui ne s'effacent si tost que l'on voudroit. Et à vous dire le vray, encor qu'une Damoiselle eust intention de donner quelque faveur à celuy qui la courtise, si faut il luy faire trouver bon; luy donnant mainte traverse, à celle fin que la peine estant longue, le plaisir luy semble plus grand, et que demeurant en haleine, il persiste en la servitude, et dévotion envers sa Dame. Laissez moy faire seulement et je l'appasteray de l'amorce qui luy est nécessaire pour le présent, vous apprestant néantmoins plaisir et contentement pour l'advenir. » « Excusez une folle jeunesse, dit la fille, et usant de vostre sagesse, faictes que je m'aperçoive de ce que vous sçavez faire pour l'allégeance des personnes... » Et en effet la nourrice se garde bien de déclarer à Fabio la joie que sa lettre a causée à la jeune fille : « J'ay monstré vos lettres à Emilie, » dit-elle, « laquelle les a leües et n'en a tenu grand compte à cause de l'inconstance et légereté qui se voit ordinairement es hommes de vostre sorte. Bien est vray que si l'effect respondoit à la parole, je pense que facilement elle s'accorderoit à vous

aymer avec tout tel respect qui est deu à fille de telle maison qu'elle est. »

Ce personnage de la nourrice confidente se rapproche singulièrement de celui de l'entremetteuse de profession. Les Dariolettes, comme aime à les désigner Belleforest en souvenir de l'Amadis, ont dans ses nouvelles un rôle beaucoup plus important et beaucoup plus fréquent que chez Bandello. Il n'est guère d'amoureux, voire même d'amoureuse, qui ne se serve de ces obligeantes intermédiaires, toujours désireuses de leur apporter, en échange d'espèces trébuchantes, de belles promesses et parfois mieux encore. Quelques lignes de récit deviennent de longues pages de dialogue, et beaucoup même de ces entretiens sont imaginés de toutes pièces par le traducteur. Pour sauver la moralité de son œuvre, il a bien soin de condamner impitoyablement ces femmes qui se servent de leur expérience pour satisfaire les coupables passions des uns, en corrompant par leurs discours hypocrites l'innocence des autres; et il juge sans doute que cette précaution le met à l'abri de tout reproche et justifie ses peintures. Il trouvait, d'ailleurs, à celles-ci de grands avantages, car non seulement elles se prêtaient mieux qu'aucun autre épisode à l'analyse des sentiments et des caractères, mais encore elles lui permettaient de multiplier sans grands frais d'invention les entretiens et les dialogues, puisque les ouvertures de la Dariolette sont presque toujours encadrées de deux conversations avec l'amoureux.

René STUREL.

(A suivre.)

LYRE DU NORD, LYRE ITALIENNE

ESSAI SUR LES DEUX GRANDS COURANTS

DE LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

(*Suite et fin*[1].)

Des diverses littératures du Nord, je n'ai guère parlé jusqu'ici que de la littérature allemande. Pour la littérature anglaise, un rappel est nécessaire. On dit donc que Boiardo, lorsqu'il fit la trouvaille du nom de *Rodomont*[2], ordonna, dans sa joie, de sonner les cloches de son château de Scandiano. On dit aussi que les paysans de Sloug, dans le comté de Buckingham, après une lecture de la *Paméla* de Richardson, furent si heureux du dénoûment, où l'on voit la vertueuse héroïne conduite à l'autel par son persécuteur lui-même, sorte de don Rodrigue, qu'ils coururent, en signe de joie, sonner à toute volée les cloches de la paroisse.

Ces deux anecdotes peuvent n'être pas vraies; mais il suffit qu'elles aient été imaginées pour que nous y voyions toute la différence des caractères de la littérature et de l'esprit public, si tardif et si stérile chez nous, si précoce et si fécond en Angleterre. On dira : — la cause provient de nos regrettables divisions et servitudes politiques. — Sans doute, jusqu'à un certain point. Mais ici nous devons nous en tenir aux effets qui sont ceux-ci : La littérature, en Italie, est une chose en quelque sorte officielle et académique, nécessaire à l'éducation formelle des esprits ou au prestige et à la distraction des privilégiés; elle est un champ clos, où ne sont admis que les initiés, et n'a pas de lien avec la vie extérieure ni de répercussion dans la conscience publique. Boiardo fait sonner les cloches, parce

1. Voir *Bull. ital.*, t. XIV, p. 336.
2. Personnage de son *Orlando innamorato*.

qu'il a trouvé un nom de roman expressif, comme il aurait pu le faire pour un sanglier abattu à la chasse ou pour la naissance d'un fils dans sa famille : manifestation toute personnelle, affirmation individuelle. Les paysans de Sloug, au contraire, élèvent à la hauteur d'un événement public le dénoûment d'une intrigue de roman, ce qui prouve que l'évolution du goût littéraire ne leur est point étrangère et que cette littérature se liait par de multiples rapports à l'esprit public, dont elle était vraiment la synthèse et l'expression objectivement idéalisée, puisque tout ce peuple y trouvait la reproduction de ses propres sentiments, le reflet de sa conscience morale et sociale, la représentation de ses plus hauts idéals. Le carillon des cloches de Sloug nous apprend que la littérature était infiniment plus répandue en Angleterre qu'en Italie, ainsi que l'a remarqué Bonghi dans un livre de beaucoup de valeur. Goldoni fait seul exception, car ses comédies étaient, par nature, du genre littéraire le plus populaire. Sait-on pourtant ce qu'il eût fait si Richardson et Molière ne l'avaient précédé [1] ? Et l'exemple fut suivi même en Allemagne où la vie bourgeoise et l'esprit bourgeois passèrent dans la comédie et le drame avec *Minna* et *Sara* de Lessing, avec *Stella* de Gœthe, avec *Louise* de Voss, et avec *Hermann et Dorothée*.

Quant à l'Italie, il est reconnu que celui qui vint, tel un Aristarque, tonner contre les pédanteries creuses des académies, fut précisément Baretti. Très jeune, il avait traduit Corneille et s'était formé le goût et l'esprit au delà des Alpes et de la mer, dans la fréquentation de la société anglaise et par la culture de la littérature anglaise.

C'était le temps où, en Angleterre, se fermait le cycle classique de Dryden, de Pope et de Gray, et où s'ouvrait le cycle bourgeois de Cowper, de Crabbe, de Burns. Nous, en retard de plus d'un siècle, nous alimentions nos esprits de la seule matière classique. Parini a certainement plus de puissance que Pope dans la satire sociale, et ce dernier, cependant, un

1. Et même Marivaux qui, par contre, commença sa carrière d'auteur dramatique au théâtre italien de Paris. Cf. Larroumet, *Marivaux, sa vie, ses œuvres* (Paris, Hachette, 1894), et Brunetière, *Marivaux*, dans les « Époques du théâtre français » Paris, Hachette, 1891).

peu précieux et cherché dans la *Boucle de cheveux enlevée*, est de beaucoup plus efficace et plus universel, dans son traité moral — *Essai sur l'homme* — traduit en toutes langues, que le premier, qui pour exposer ses préceptes d'éducation, a besoin de remettre au jour le vieux mythe de Chiron et d'Achille! Quelle profondeur et quelle vérité de passion humaine dans l'épître délicate d'Héloïse à Abeilard, comparativement à la galanterie toute cherchée qui inspirait le *Dono* et le *Messaggio* [1]! Et combien le sentiment de la vie intérieure et de la nature est plus vrai dans l'ode à la *Solitude*, de Pope aussi, que dans la *Vie rustique* avec les réminiscences mythologiques *d'Atropos* et du *nocher* brun, de *Cérès* et *Bacchus*, de *Plutus* et *Phébus !*

Passons à Monti, qui offre quelque rapport avec Dryden bien que d'un siècle après lui [2]. L'ode de ce dernier, pour la fête de la *Sainte Cécile*, dut donner à Monti l'inspiration de son chant sur la *Beauté de l'Univers*, où il célébra en chrétien l'idée de l'harmonie universelle, chantée déjà par Dryden, par Mason, par Pope et, en même temps que Monti lui-même, par Angelo Mozza, dans plus de seize morceaux lyriques, originaux ou imités. Et que ces variations poétiques sur le thème de l'harmonie des sons et des choses aient chanté à l'oreille de Monti, nous en avons une preuve dans les quatre premières strophes

1. « Les origines de la littérature allemande moderne ne sont, en vérité, ni suisses ni souabes; elles sont anglaises... Les Anglais, les premiers, ont vraiment mêlé la littérature à la vie active, à la vie quotidienne, à la vie pratique, et fait ainsi de l'homme de lettres un quasi-personnage dans l'État. » (Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.*)

2. Ils sont tous deux pénétrés de l'esprit classique. Leur caractère inconstant les amène l'un et l'autre à traiter les genres les plus divers de la poésie. Épiques, lyriques, dramaturges, ils sont également traducteurs : Monti de l'*Iliade*, Dryden de l'*Énéide*. Mais leur traduction fut, comme celle de Caro, appelée belle infidèle. Ils usent tous deux du même moyen poétique, la forme allégorique. Il y a dans leur caractère et dans leur vie la même analogie. Le mariage de l'un comme de l'autre donne lieu à des bruits malveillants. Tous deux prodiguent l'encens à des protecteurs puissants : l'Anglais à la favorite du roi, l'Italien au neveu du pape. Tous deux ont à se défendre contre les attaques d'envieux ; et, changeants par nature, ils finissent par être toujours adulateurs du parti triomphant; Dryden célébra Cromwell, Monti Napoléon. Et de changer ainsi de parti, suivant la fortune, leur rapporta honneurs, situations lucratives, et le titre identique d'*historiographe royal*, sans obligation d'écrire l'histoire. Lorsqu'à la révolution anglaise succéda la réaction avec Charles II, Dryden chanta l'*Astrea redux*, comme Monti, à la réaction autrichienne, chanta, avec la même allégorie mythologique et un titre exactement semblable, *le Retour d'Astrée!*

de l'ode à Montgolfier [1], qui sont plus qu'une réminiscence d'une strophe de Pope. Quoi qu'il en soit, Monti, en le jugeant d'après le concept scolastique traditionnel, a de remarquables qualités de style et de nombreuses pages d'un coloris vigoureux, mais, dans presque aucune, un lecteur du xx[e] siècle ne peut se trouver en communion d'esprit avec lui, ne peut être ému de ses sentiments, ne peut partager ses impressions, voir dans sa propre pensée le reflet de ses rêves.

Par l'imagination vive, par les images et les envolées à la Pindare, par l'*œstre mélancolique* et une prédilection pour la *poésie des tombeaux,* il y a affinité entre Gray et Foscolo. Je reconnais volontiers, par une comparaison, que la poésie de Foscolo est comme une de nos grandioses et merveilleuses cathédrales, et l'élégie de Gray comme une modeste église de campagne. Je reconnais que les *Sepolcri* sont, comme le *Carmen saeculare,* comme le *5 Mai*, comme *Excelsior*, une de ces lyriques universelles qui marquent les pierres milliaires de la poésie, sans distinction de pays et d'époque. Mais tout cela ne fait pas qu'il n'y ait dans l'élégie de Gray une conception plus large de la vie commune, et que le rapport n'ait été, et ne soit encore plus complet avec l'esprit d'un plus vaste cercle de lecteurs. Si l'une a pour elle l'admiration fervente et entière des esprits cultivés, l'autre exprime le sentiment, reflète la conscience de tous : parce qu'en Italie la poésie a été faite, et semble toujours faite, pour *le savant, le patricien*, tandis qu'en Angleterre elle est pour *la généralité* En un mot, la littérature anglaise est populaire en Angleterre, la littérature italienne ne l'est pas en Italie.

On peut ainsi conclure que pas plus Alfieri que Parini, que Monti, que Foscolo, c'est-à-dire quatre sur six de nos grands poètes modernes, ne sont et ne peuvent être populaires,

1. Voici ces vers de Pope :

So when the first bold vessel dar'd the seas,
High on the stern the Thracian rais'd his strain,
While Argo saw her kindred tress
Descend from Pelio to the main.
Transported demi gods stood round,
And men grew heroes at the sound,
Enflam'd with glory's charms...

n'ayant ni par le sujet, ni par l'idée, ni par la forme, rien qui réponde à l'état général des esprits, rien qui représente le mouvement varié des idées, la mobilité des sentiments, la vie multiforme de la nature et de la société dans leurs manifestations les plus ordinaires et les plus générales. Eux, au contraire, Cowper, Crabbe, Burns, Longfellow, les Browning, entre tant d'autres, se mettent à la portée du lecteur de culture moyenne. Ils lui parlent, en sa langue, de ses sentiments, de sa vie, de toute chose qu'il peut savoir, voir et sentir, de manière qu'il se retrouve tout entier ou par quelque côté dans l'œuvre de ces poètes. Les nôtres, même les grands que nous venons de citer, nous obligent à aller jusqu'à eux, à sortir de nous-mêmes pour les pénétrer; ils demandent que nous revêtions notre pensée et notre esprit de cette robe officielle que mettait Machiavel lorsque, las de la compagnie des charretiers de San Cacciano, il montait dans son *studio* pour s'entretenir avec les grands de l'Antiquité. *Nous, de la république des lettres, nous sommes des aristocrates*, a dit un jour Carducci. Et vraiment, la poésie est toujours pour nous l'arche sainte, un champ clos, quelque chose d'officiel et d'hiératique qui ne se lie ni par le fond, ni par la forme, au sentiment général.

L'une des plus réelles possessions de cet hypothétique *empire des vers*, est l'incontestable douceur de la langue. Habitués à la prononciation gutturale et âpre des lansquenets d'abord, des Croates ensuite, nos aïeux aimèrent à s'assurer eux-mêmes que rien n'est plus mélodieux que la langue du *si*. Et sifflant et glissant entre leurs dents ce *si* particulièrement doux, contournant la bouche comme pour arracher du fond de la gorge en un son rauque et prolongé, le désagréable *ia* des Goths, ils acquéraient et donnaient une preuve sensible et irréfutable de l'excellence mélodique de notre langue.

Il est juste, en effet, de reconnaître que par le mélange et la proportion parfaite des voyelles aux consonnes, notre langue, généralement claire, a une harmonie plus douce que la langue allemande, où les sons et combinaisons de sons, ont de l'âpreté et une certaine dureté. Elle a aussi comme

qualité intrinsèque la flexibilité et le moelleux, propres à rendre toute la variété des nuances qui donnent le relief à la description des choses et l'expression au sentiment.

Mais si ces langues du Nord n'ont pas pour notre oreille la cadence phonétique de la langue italienne, elles sont aptes à obtenir la ductilité et la flexibilité des sons, grâce aussi au grand nombre de mots d'une ou de deux syllabes. Car il faut distinguer entre les longs mots composés, difficiles, et étranges pour nous, de l'allemand technique et doctrinal, et ceux qui en poésie, rendent les nuances de la pensée et l'expression du sentiment. Je ne sens vraiment pas une harmonie plus grande dans cette phrase traduite : *Conosci tu il paese dove fioriscono i cedri,* que dans l'original :

Kennst du das Land wo die Zitronen blühn.

En outre, comme notre parler s'est développé chez nous, en même temps que nous, il s'adapte à l'organisme de notre esprit aussi parfaitement que la chair à notre corps. Nul autre ne s'harmoniserait mieux. Dire qu'une langue n'est pas susceptible de certaines tonalités, de certaines modulations, par le seul fait que nous ne la connaissons pas, ou seulement imparfaitement, ou parce que notre oreille n'y est point faite, serait nier à celui qui la parle naturellement, la capacité des sentiments qui leur correspondent. Et ce serait chose absurde. Dans ces conditions, est-il donc impossible de comparer, et de porter un jugement objectif? Pour le même motif que la couleur, l'odeur, la saveur, le son, ne sont pas une réalité objective, mais un effet tout suggestif de vibrations; l'évaluation des sons, comme celle des odeurs et des saveurs, dépend d'une éducation spéciale, d'une aptitude et d'une habitude de nos sens, qui appartient, non seulement aux individus, mais aussi aux grandes collectivités humaines, qui sont comme soumises à un tempérament propre ou acquis. Il est certain que les jolies chanteuses villageoises de Mugello comprennent les cavatines de Verdi mieux qu'elles ne comprendraient les symphonies de Beethoven, si pleines de charme pour celui qui en a l'intelligence, de même que les sauvages de l'Afri-

que équatoriale trouvent dans leurs fantasias au son du tam-tam un plaisir que ne saurait leur procurer une mélodie de Bellini.

On m'objectera, peut-être, que les étrangers eux-mêmes reconnaissent la supériorité mélodique de notre langue. Les étrangers ! que quarante ans de séjour en Italie n'aident point à prendre notre accentuation et nos inflexions. Je dis *notre* et je ne l'entends cependant que de ceux dont le langage est cultivé et choisi, car notre très harmonieuse langue est loin de l'être dans la variété souvent peu élégante des dialectes locaux :

La favella toscana ch'è si sciocca
Nel Manzonismo de gli Stenterelli.

Personne ne regardera comme un modèle d'harmonie toscane, l'italien-milanais que les journaux humoristiques attribuent par plaisanterie, à l'honorable M. Marcora. Est-ce la faute du milanais? Pas du tout. Car le dialecte milanais est capable intrinsèquement des plus délicates modulations; et il en a donné de belles preuves littéraires, notamment dans les vers émouvants de Grossi sur la mort de Carlo Porta[1]. Et pour en revenir à l'impression des étrangers, ou plutôt à la concession conventionnelle qu'ils semblent nous faire, je rappellerai qu'un jour où j'assistais à une conférence d'un savant allemand, Charles Hildebrand, très au courant des choses d'Italie qu'il aimait à étudier, il parla de la langue de Pétrarque en un français correct, et, pour faire apprécier par l'assistance la suavité émanée des lèvres de Calliope, il disait en homme convaincu : *Écoutez, messieurs,* la douceur de ce langage, — et il citait :

Lev*omí* il m*ío* pensier*ó* in par*té overá*.

Et qu'on vienne parler de l'appréciation des étrangers sur l'excellence mélodique incontestée de notre langue!

Je crois au contraire, et la chose n'est point nouvelle, que chaque langue est vraiment la plus harmonieuse pour le peuple qui la parle. J'entends toute langue développée et per-

1. Il en est de même du dialecte piémontais. Cf. le théâtre et certaines chansons d'amour de Brofferio.

fectionnée artistiquement. L'espagnol, le français, l'anglais, l'allemand, ont autant que l'italien l'aptitude intrinsèque pour exprimer musicalement toutes les nuances de la pensée, et ont à un degré peu différent le pouvoir de donner à l'expression l'harmonie intérieure des choses et des sentiments. Et comme la langue est organique à chaque peuple, il s'ensuit que chaque peuple comprend mieux la mélodie de la sienne. Cette mélodie, par la perfection de l'art, peut être assez parfaite pour se faire entendre et sentir par tout étranger, pour peu qu'il y ait éducation et habitude. Et nous, Italiens, peut-être avons-nous plus d'aptitude à nous assimiler l'harmonie des langues étrangères que les étrangers à s'assimiler la nôtre. Aussi, mieux qu'Hildebrand ne sentait le rythme exquis des vers de Pétrarque en les disant de cette étrange façon, une oreille bien préparée peut, chez nous, comprendre dans l'original la paix sereine de la *Sérénade* de Longfellow, la douce onomatopée des vers de Tennyson, *A l'oiseau*, la mélancolie de certaines strophes d'amour d'une ballade de Heine, *Rudel et Mélisandre*, la tristesse et le découragement de Marguerite dans ce refrain de Gœthe :

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr.

Dans ce retour du rythme bref, qui semble lui-même une plainte, et dans le prolongement affaibli des syllabes des deux derniers vers, on sent l'angoisse, l'abandon d'une âme inquiète et inconsolable, bien mieux que dans la plus fidèle traduction italienne : *La mia pace è perduta, il mio cuore è grave; Io non la ritroverò mai, mai più*[1].

1. Un autre bel exemple d'onomatopée dans la dernière strophe du *Pécheur*, de Gœthe. L'eau monte :

Dass Wasser rauscht, dass Wasser schwoll

et mouille son pied nu :

Netzt' ihm den nachten Fuss.

Et à la fin, la répétition des hémistiches rend le parallélisme de l'action :

Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn, geschehn
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
Und ward nicht mehr gesehn.

Ce *nimmer und nimmer mehr*, au son grêle et lent, rend mieux la profondeur de la souffrance que notre fort et rapide *mai, mai più*.

On ne doit pas conclure par ce qui vient d'être dit, que la poésie allemande et anglaise moderne est au-dessus de la nôtre comme beauté et perfection, et mérite d'être étudiée davantage. Rien ne serait plus sot, car les belles œuvres d'art ne peuvent pas plus se mesurer que les génies qui les conçoivent. Nous nous dirons seulement qu'il faut, après avoir étudié et admiré ce qui est beau et grand chez nous, prendre la peine de regarder plus loin, pour connaître les autres belles et grandes choses qui sont dans le monde. Et comme ces choses ont des qualités spéciales qui manquent aux nôtres, il est nécessaire, en un siècle où d'incessants et multiples échanges de toutes sortes rendent communs aux nations les fruits de la civilisation mondiale, sans exception, il est nécessaire que chacun de nous apprenne du moins ce qu'il y a de commun et d'universel dans l'œuvre du génie étranger, pour en alimenter et en former son propre esprit, et son propre génie s'il y a lieu. Sismondi a dit, non sans raison, que *pour une nation forte il n'y a point de littérature étrangère*.

Certes, tout n'est pas parfait dans la littérature anglaise et allemande moderne, toutes les cordes de la lyre du Nord ne sont pas aptes à rendre la voix des choses avec une clarté immédiate et simple, suivant l'auguste vérité universelle et éternelle, et non suivant cette vérité étroite et passagère que le poète élabore dans le fond de son subjectivisme sentimental ou imaginaire. Schelley, entre autres, s'enveloppe trop volontiers dans un nuageux symbolisme métaphysique qui devient parfois obscur et affecté. Keats, lui, aime à revêtir de belles formes classiques ses théories philosophiques suivant Schelley. Après Burger, la moitié de la lyrique allemande sembla liée au genre romantique de la ballade populaire et chevaleresque, dont la forme trop capricieuse et le fond très pathétique la mettent aussi loin de la vie réelle que les variations classiques ou romantiques de nos poètes lyriques.

Cependant, même ceci admis, il ne faut point oublier que

la ballade est un genre qui répond encore parfaitement à l'esprit et au goût des pays du Nord. Car la ballade de *William and Margaret* de David Mallet, et la *Poésie du vieux marin* de Coleridge, et d'autres encore d'auteurs plus modernes, jusqu'à Élisabeth Browning, sont aussi répandues en Angleterre que le sont en Allemagne certaines ballades de Bürger, de Goïthe, de Schiller, et d'autres après eux. Les adaptations diverses de quelques-unes, comme *le Roi des Aulnes*, *la Lorelei*, en sont aussi une preuve. Mais en nous défaisant, nous, de ce qu'il y a de convenu et de peu naturel dans notre art, il ne faudrait pas prendre ce qu'il y a de petit et de caduc dans un autre; nous devons au contraire faire servir à notre culture de lettrés modernes et avertis ces éléments et ces formes plus vivantes qui sont, dans l'Europe cultivée, du domaine commun des idées et du sentiment commun de l'art. Il faut, non pas changer, mais élargir le champ de nos études. Et après le culte rendu aux génies italiens qui ont revêtu de formes classiques l'expression de leur pensée, nous prêterons une attention sérieuse aux génies étrangers qui ont montré comment ils ont su allier plus efficacement la poésie à la vie.

Cet essai d'unir la poésie à la vie, au sentiment réaliste de la vie, fut, il est vrai, tenté par plusieurs des nôtres au IXe siècle. Il semble que ce fut chez eux comme un pressentiment des formes nouvelles. Tommaseo fit mieux qu'un essai. Giusti évolua dans un cercle trop étroit d'idées et de milieux, mais n'est point à mépriser de ce côté. La liberté d'Aleardi se trouva gênée par un sentimentalisme et un vague idéalisme à la manière de Lamartine. Prati, par sa belle imagination et sa verve facile, laissa croire un instant qu'il serait notre poète des temps modernes; et il faut en effet reconnaître que dans l'ensemble de son œuvre considérable il rompit, comme Manzoni, comme Leopardi, avec la tradition séculaire maîtresse. Mais il resta loin du faîte parce qu'il manqua d'une idée poétique *personnelle* et forte, en même temps que d'une objectivité précise et d'une simplicité mesurée des formes.

La figure que l'on se représente de Prati poète, est encore à peu près celle du prophète, ou de l'improvisateur emporté

par une sainte fureur. Et de la virtuosité de l'improvisateur il a cette facilité à assimiler tous les sujets, cette fluidité intarissable qui se répand souvent sans réserve, à travers le flot pressé des images et des figures et la surabondance des mots. Très différent des autres, et néanmoins pas assez original, quant à la conception et à la composition, il se fit une habitude de demander une inspiration de circonstance à d'autres poètes, plutôt que directement des choses. Il voit plutôt qu'il n'observe. Il saisit au vol les images — *i lampi febei* — plutôt qu'il ne les choisit et ne les détermine. Il conçoit mieux qu'il n'élabore. Et quant aux sources, on sait que sujets, arguments et formes de quelques-unes de ses poésies, il les tint de Victor Hugo. Lara et Mazeppa lui suggèrent *le Comte de Riga* et *Rodolphe*. Manfred, Childe-Harold et Faust lui donnent l'idée de *Satana e le Grazie* et d'*Armando*. Il y a dans son *Ariberto* des réminiscences de poètes étrangers. Hermann et Dorothée de Gœthe, à travers la fougue byronienne et la mélancolie lamartinienne, devient la romantique et pathétique nouvelle d'*Hermengarde*. Les ballades allemandes et celles de Victor Hugo et de Carrer tout à la fois donnent aux siennes le ton, plus même que le ton, car le *Voyage nocturne* est la paraphrase exacte du Roi des Aulnes de Gœthe. Et comme la ballade allemande a généralement son origine dans les légendes populaires, Prati emprunte ainsi à ces études populaires, commencées en Piémont avec Constantin Nigra, quelques traditions locales qu'il versifie : *La figlia di Fontanamora*, *Carina di Nole*, *Rosalba*, *Il ponte di Lanzo*, *La valle di Fondaglia*, et d'autres encore. L'orientalisme, mis à la mode par Moore, Byron, Gœthe, Rückert, Platen, et par Victor Hugo, fit briller à son imagination des sujets et des tableaux orientaux (*Gelosia orientale, Rilla*, *Vendetta slava*, *Azzarellina,* etc.). La reine Mab shakespearienne, de Shelley, reparaît dans sa *Mab*, et les vieilles romances espagnoles vulgarisées par Berchet et aimées de Carrer, maître en ce genre, lui suggèrent des compositions espagnoles: *Saint Jacques de Compostelle*, sujet pris déjà par Southey, le *Zingano de Castille*, le *Cid*, *Pachita*, etc.). Mais dans toutes ces ballades il manque de mesure, d'har-

monie, d'objectivité. Les *Dieux de la Grèce*, de Schiller et de Heine, se revoient dans ses *Profughi dell'Olimpo*. Il imite Giusti dans le mètre de ses vers et dans ses propos toscans, comme dans ses strophes *A Alexandre Manzoni* et *A Costanzo Gazzera*. Dans son *Aspasie*, d'inspiration léopardienne, il mêle à certains tableaux légers, imités de Parini, les mythologiques figures des odes foscoliennes, et il calque sa *Mort de Sapho* tout à la fois sur Leopardi et sur Lamartine. L'empreinte du nouvel hellénisme, et un rappel des *Grâces,* sont visibles dans ses poésies d'*Isis (Antimaco, Inidė e il satiro, Frammento d'Ellade)*, quelquefois il reprend certains sujets de Leopardi, comme dans *La nostra età, Lacrymae rerum, Ad un Rossignolo;* ou bien, il s'essaye dans un genre manzonien, comme dans l'ode *In morte di Carlo Alberto*. Et, toujours incertain, il hésite entre différentes formes, cherchant souvent un coloris d'impressionniste, et laissant voir toutefois, parmi des inégalités et bizarreries de style et une surabondance de mots et de tours, beaucoup de virtuosité technique avec une certaine sonorité qui n'est pas toujours la véritable harmonie intérieure.

Par le fond poétique, l'ensemble de son œuvre oscille entre le maniérisme classique et le maniérisme romantique, entre les souvenirs d'Hellade et les gestes des Bardes, entre l'aspiration tout humaniste à l'amour et à la gloire et cette sorte d'attitude assombrie qu'aime à prendre le poète philosophe pour faire ressortir, sous des faces diverses, certains lieux communs, tels que le destin, l'adversité, l'injustice sociale, avec l'invariable refrain de la mort. D'où l'on est amené à cette conclusion que si Prati, dans la prodigieuse fécondité de ses *Chants d'Isis et de Psyché*, laisse entendre parfois que les voix des choses montent jusqu'à lui, il n'en a cependant recueilli qu'un murmure, un accent, une note, et qu'il a passé avec une belle insouciance comme à la recherche d'autres impressions également fugitives, d'autres impirations également momentanées, *Seminuli febei*, dit-il lui-même, jetées dans le champ de son imagination inconstante qui effleure et prend son vol. Menues semences poétiques qui ne produisent que de rapides ébauches, ou d'interminables strophes lyriques, quel-

quefois un beau sonnet, plus souvent un médiocre (*Psyché*) et qui se perdent sans laisser de trace dans son esprit, sans relief pour son art qui n'a pas de figures en pleine lumière, mais seulement des raccourcis et des ombres. Ces défauts ne permettent pas de placer Prati parmi les premiers poètes, bien que dans son œuvre poétique brillent quelques vraies perles.

Il serait malaisé de parler des poètes vivants ou disparus depuis peu. Tandis que D'Annunzio poursuit en virtuose sa belle œuvre lyrique, Arthur Graf a cessé d'exposer son subjectivisme pessimiste; et l'art, cependant très moderne et d'aspects variés, de Giovanni Maraddi et de Guido Mazzoni, semble avoir désormais accompli son cycle. Les cendres de Pascoli sont à peine refroidies, et ses panégyriques trop récents, aussi je terminerai cette revue sur un rappel de Zanella. Fortement nourri d'études classiques, grand connaisseur et vulgarisateur de la poésie étrangère, il fit voir aussi qu'il comprenait les besoins de l'art nouveau. Mais d'une part ses scrupules de conscience, de l'autre son idée de concilier en poésie la science et la foi, puis d'autres causes que nous appellerons extérieures, arrêtèrent l'essor de son imagination soumise. Ses meilleures poésies originales ont été délaissées pour d'autres formes plus goûtées, aussi n'eut-il pas ce qu'on appelle une école. Mais l'un des premiers il désigna à l'esprit poétique italien, par son enseignement et son exemple, les sources auxquelles il pourrait se retremper et se fortifier; et par la doctrine qu'il mit en pratique, il fit comprendre que le salut de la pensée renouvelée et de l'art nouveau ne pouvait s'obtenir qu'en associant la classique perfection de la forme, celle de la *Lyre italienne*, au fond de vérité et d'humanité qui vibre à travers les cordes de la *Lyre du Nord*[1].

C'est dans cette idée et cette intention qu'est la raison du présent ouvrage.

GIUSEPPE FINZI.

Traduction de Madame THIÉRARD-BAUDRILLART.

1. Idée ancienne au reste, savamment émise par Mme de Staël qui, « aux modèles grecs et latins, sans en méconnaître pour cela la grandeur et la perfection, proposait de joindre désormais, sinon de substituer, les maîtres des littératures du Nord ». (F. Brunetière, *La littérature européenne au XIXe siècle;* dans les « Études critiques sur l'histoire de la littérature française », Paris, Hachette, 1903.)

MARIO RAPISARDI ET LES RAISONS DE SA VOGUE

Le mérite de Mario Rapisardi a été définitivement fixé par deux critiques italiens : M. Guido Mazzoni, dans son *Ottocento,* et M. Benedetto Croce, dans son excellente *Critica* (IIIᵉ vol., 1905). Si j'y reviens, voici mon excuse : je voudrais chercher pourquoi un poète dont M. Croce s'étonne spirituellement que l'ennui ne lui ait pas fait tomber la plume des mains, a pu si longtemps trouver tant de lecteurs.

Mais tout d'abord le cas d'un vrai poète qui passe sa vie à composer des œuvres insipides est heureusement si rare, qu'il n'est pas inutile de le constater une fois de plus avant d'en raisonner, puisque cet article s'adresse en premier lieu au public français, qui connaît peu Rapisardi. Il ne me sera que trop aisé de m'expliquer : il faut s'être juré de faire un article sur Rapisardi pour lire jusqu'au bout ses vastes compositions.

En premier lieu, l'objet en est d'une étrange monotonie. Toutes visent à glorifier les révolutions, je devrais dire les révoltes passées, présentes et futures de l'esprit humain. Certes, quelques-unes de ces révolutions furent bienfaisantes ; la pluralité des hommes en accepte aujourd'hui les résultats ; mais on conviendra que quatre ou cinq poèmes de 8 à 9.000 vers chacun en moyenne, cela dépasse la mesure. Ce serait déjà beaucoup trop si chacun représentait une seule de ces crises, de manière que le total formât une histoire de l'émancipation de l'homme, divisée en chapitres distincts ; on trouverait le recueil trop volumineux, du moins on ne relirait pas plusieurs fois les mêmes pages. Mais, sauf dans son dernier poème, où il veut bien partir de son temps, il retourne toujours à l'origine du monde pour nous traîner sur les mêmes péripéties, plaindre les mêmes victimes, exalter les mêmes libérateurs. Quand on songe à tant de grandes chôses que

l'Italie a vues et faites durant la vie de Rapisardi, on est stupéfait de cette monotonie : un poète patriote qui a contemplé la résurrection de l'Italie et qui, se bornant à y faire de courtes allusions, ressasse impitoyablement l'histoire du genre humain, ou, pour mieux dire, des misères du genre humain ! On nous dira que V. Hugo a rempli lui aussi de longs poèmes de déclamations analogues contre les rois et les prêtres, mais, outre que sa plume a un autre relief, il s'est bien gardé de donner à tous la forme d'un résumé chronologique, et, si dans l'époque actuelle il est aussi sectaire que Rapisardi, s'il ne comprend pas mieux que le principe d'autorité est aussi nécessaire aujourd'hui qu'autrefois, il comprend beaucoup mieux que lui que des idées qu'il sacrifie imprudemment ont fait à certains jours la grandeur de l'humanité. Cela tient à ce qu'il est plus instruit. Il n'a pas l'esprit beaucoup plus critique, il lit surtout des auteurs de seconde main, les lit très vite, les comprend comme il peut; mais du moins il a pris la peine de regarder, fût-ce dans des copies médiocres, les tableaux des différents âges; sa puissante imagination aidant, il les retrace à son tour en toiles pleines de grandeur et de vie. On lira donc toujours, on relira sa *Légende des Siècles*. Rapisardi, qui appartenait pourtant à une corporation dont c'est le devoir, le plaisir, de lire beaucoup, n'a pour ainsi dire jamais lu que des poètes. Il est vrai qu'on se demande comment il a pu entrer dans les universités, puisqu'il n'a jamais été docteur, et comment il y est resté, puisqu'il a cessé si tôt d'y faire son cours; mais enfin il vivait parmi des gens à l'esprit ouvert, curieux. Néanmoins M. Croce a pu dire que cet éternel panégyriste du socialisme paraît ne l'avoir connu que par des manuels à deux sous. Son instruction en histoire ne s'étend pas beaucoup plus loin. Il a trouvé le temps de traduire Lucrèce, Catulle, les odes d'Horace, le *Prométhée* de Shelley, il connaît la Bible pour l'avoir souvent parcourue, mais hors de là il ne sait en quelque sorte rien que des noms de libres penseurs, de persécuteurs; il maudit les uns, bénit les autres, et cela, mêlé à des paraphrases ou à de pauvres inventions, lui suffit pour composer quatre ou cinq rédactions de l'histoire universelle.

Il se souciait tellement peu d'impressions précises que, même dans ses poésies détachées, ce fils de Catane ne s'inspire jamais de la Sicile, de ses beautés propres ; à part l'Etna qui lui crevait les yeux, il ne chante pas les sites de son île ; je veux croire que la condition particulièrement malheureuse des ouvriers de Sicile l'a incliné vers le socialisme ; mais ces souffrances il les décrit bien rarement ; c'est surtout la vie du pauvre, du paysan en général qu'il dépeint ; l'imagination plus que la vue des choses éveille sa sensibilité.

Ajoutons que cet Italien méprise l'Italie, et cela à l'heure même où l'Italie, à la sueur de son front et à la pointe de l'épée, reprend sa place parmi les peuples. A part Mazzini, Garibaldi et quelques autres coreligionnaires en libre pensée, sa génération ne lui inspire que dédain. Ce mépris s'aggrave même en quelque façon par l'estime qu'il montre pour la dynastie de Savoie[1] ; car, si l'Italie, comme il ne se gêne pas pour le dire, est une sentine de vices, comment cette dynastie qu'elle aime et à qui elle prête son bras, peut-elle obtenir l'admiration du poète ? Comment se fait-il que sous sa plume la satire, quand elle vise le prince, prenne un air de compliment ? Dans l'*Atlantide*, 1894, le roi de la bourgeoisie (de la bourgeoisie italienne, il n'y a pas à s'y tromper) a nom Tête de Bois ; voilà un mot vif, direz-vous ; attendez et vous allez voir si le portrait a dû déplaire au Quirinal : son peuple voudrait qu'il ne fît rien, mais il est de race, il a la main leste, il court sur la montagne quand il veut prendre le frais ou il descend à la mer et se trémousse ; *actif, vaillant soldat, il a, dit-on, attrapé deux balles à la guerre*[2]. Cet enthousiasme pour la dynastie se concilierait avec sa censure de quelques actes isolés du gouvernement, tels que la conclusion de la Triple Alliance et la guerre contre l'Abyssinie par exemple, quoique Rapisardi aille jusqu'à prendre ouvertement parti pour Méné-

1. En 1868, dans *Palingenesia*, p. 41-2 du Ier vol. des *Opere* (Catane, Giannotto, 1894-7, 6 vol.), il fait prédire qu'un jeune roi loyal désigné par le vœu populaire délivrera Rome ; au IXe ch., il y loue sans réserve Charles-Albert ; il se rétractera dans l'*Atlantide* (1894), p. 383 du VIe vol. ; mais dans *Lucifero* (1876), il reproche à l'Espagne de n'avoir pas gardé Amédée de Savoie, p. 198-6, 289 du IIe vol.

2. II, p. 188. Tout au plus peut-on soupçonner qu'à la 4e strophe de la pièce *Emigranti*, dans *Giustizia* (1883), il fait allusion aux plaisirs clandestins du roi.

lick dans le morceau intitulé *Espiazione;* mais dans l'*Atlantide* il met littéralement l'Italie au ban des peuples[1]. Toutefois, il est plus charitable d'interpréter cette exception faite en faveur de la famille royale par un fond d'aversion pour la démagogie[2]. Seulement on s'étonne qu'un homme qui a jusqu'après la quarantaine mis sur la même ligne le despotisme des philosophes et celui des rois, en soit venu plus tard au point de croire que les actionnaires des mines sont tous des oisifs, que les mineurs ne voient jamais le soleil, qu'ils n'ont pas d'amis, qu'ils ont fait la mine à eux tout seuls, que leurs filles ne sont corrompues que par les patrons, à qui seuls servent la chaleur et la lumière; on s'étonne de l'entendre faire écho à leur souhait, *non de paix mais de sang, d'un seul jour de joyeuse vengeance*[3], et versifier dans une pièce célèbre la menace des moissonneurs qui, un jour, faucheront non plus les moissons, mais les têtes des seigneurs. Au reste, en son propre nom il a glorifié les morts de la Commune et appelé les ouvriers à la révolte[4].

Mais il ne voyait pas très clair en lui-même si tant est qu'il y regardât. Il se croyait profond, quoique ce fût bien la dernière des prétentions qu'il eût dû afficher; il se reprochait d'avoir porté à l'excès son habitude de *pénétrer les choses et de les soumettre à une inexorable anatomie*, si bien que la vie se décolorait, se déformait à ses yeux, qu'il devenait *le roi d'un désert où sa pensée rongeait ses chaudes entrailles*[5]. Il croit s'être purgé de ses vieilles haines à l'heure où il chante les nihilistes[6]; il y eut même une minute où, en regardant un tableau de martyr, il s'est imaginé souffrir de son incrédulité, qu'il portait si joyeusement, si fièrement[7]. Il se croit vertueux et même

1. Les portraits injurieux qu'il fait des hommes de la Droite dans l'*Atlantide*, p. 191 sqq. 364 (VIe vol. des *Op.*) ne sont rien auprès de celui qu'il trace de l'Italie (p. 188-9 *ibid.*), dont il fait pis qu'un mauvais lieu.

2. *Lucifero*, p. 46-7 et 150-1 du IIe vol.; dans ce dernier passage il accuse la démagogie de nos malheurs de 1870; v. encore la pièce *Il passaggio dell' imperatore*, écrit sous le court règne de Frédéric III d'Allemagne.

3. *Canto dei mietitori*, p. 457-60 du IIIe vol.

4. *Falange augurale*, p. 467 du VIe vol.

5. 9e de ses épigrammes, p. 341 du Ve vol.

6. Cf. le *Passaggio dell' Imperatore*, précité, et la p. 463 du IVe vol. avec les p. 492-3 du même recueil.

7. *Ricordanze*, p. 451 du Ier vol.

rigoriste, parce que de loin en loin il donne d'austères conseils [1], mais les mauvais principes, les confidences gaillardes abondent dans son œuvre.

Il a de son caractère l'idée la plus avantageuse. Je crois bien que c'est à lui qu'il compare un aigle dont on oublie les ravages quand, victorieux, il s'enfonce dans les nues; dans son *Atlantide écrite avec le sang de son cœur et de son crâne par un ange et un démon* [2], il est le héros, ce poète Esperio qui veut opposer ses rimes d'un *inflexible acier*, *sa poitrine aux puissants dans les batailles audacieuses;* à tout le moins, dans sa 14ᵉ épigramme, il demande qu'en l'enterrant on laisse sa tête hors de la fosse *pour que la nuit une flamme éternelle brille alentour dans la plaine déserte et silencieuse.* Cette jactance, ses jugements hautains sur les hommes qui refaisaient alors l'Italie nous choqueraient moins chez un poète soldat ou conspirateur qui s'indignerait que tout le monde n'emboîtât pas comme lui le pas à Garibaldi. Mais Rapisardi a toute sa vie mené l'existence paisible de l'homme de lettres. Il a, sans dommage pour lui, persiflé, outragé, calomnié nombre de critiques, d'écrivains de son temps, car la boue ne lui coûte rien à manier, de même qu'il est souvent, non seulement égrillard ou obscène, mais ordurier [3]. On n'a répondu à ses insolences que par d'autres insolences ou par des parodies; aussi bien, quoique sa qualité d'agresseur ne lui attribuât pas le choix des armes, ses ennemis étaient avertis qu'il ne se battait qu'à coup d'injures : il refusait d'en appeler *à un sourd acier :* « Je raisonne, » leur disait-il, « je triomphe et je vous méprise [4]. »

Ces torts de l'homme, le poète ne les fait pas oublier. A la monotonie de l'inspiration, à celle des plans qui toujours nous font courir à travers les siècles, s'ajoutent l'incohérence et le manque d'originalité.

1. *Palingenesia*, p. 40, 48, 94, 208 du Iᵉʳ vol. — Dans sa *Francesca da Rimini*, les démons condamnent les amours coupables; ailleurs, il blâme l'indécence du théâtre moderne.

2. VIᵉ vol., p. 158.

3. V. Le marais des journalistes dans l'*Atlantide*, p. 227 du IIIᵉ vol.; v. encore *ibid.*, p. 286, 287 et 292, *ibid.*, et un peu plus loin l'invective répugnante contre l'Académie des Lincei.

4. V. *Lucifero*, p. 278 et 281.

L'incohérence d'abord. On suit volontiers Dante et Milton à travers leurs fictions, parce que leur foi au surnaturel impose; mais comment se prêter à celles d'un homme qui, à partir de son *Lucifero*, répète à chaque instant que tout finit pour l'homme à la mort et que c'est l'homme qui a inventé les dieux? Chez un matérialiste, le surnaturel ne peut être que fantasmagorie. Si Dieu n'existe pas, qu'est-ce que la lutte de Lucifer contre lui? Aussi, Rapisardi ne fait intervenir Dieu que le plus tard possible et le montre enfin grotesque encore plus que perfide, au milieu de saintes lascives[1]. Des polissonneries à la Parny, des nargues aux croyants, voilà qui va bien dans une épopée! — Mais ce sont des épopées héroï-comiques. — Non, l'intonation générale est sérieuse et même déclamatoire, mais l'auteur a le souffle court; ses conceptions sont pauvres et sa veine mince; il s'accroche à ce qu'il peut; il recourt aux gravelures et aussi aux épisodes sentimentaux, aux allusions historiques hors de propos, pour y suppléer; l'amour de Lucifer pour une femme qui se noie entre ses bras, et qui lui fait dire, en pleine mer : « La mort est belle; sur cette bouche est l'amour et moi je la baise et l'aime », l'histoire antérieure de cette femme, ses amours innocentes avec le poète Georges, la guerre de 1870, les salons littéraires de Florence, les femmes auteurs, tout cela n'est que remplissage. La foi philosophique de Rapisardi est si peu solide qu'elle ne tient pas devant une tentation littéraire : chez un athée farouche, on admet l'idée première de son *Lucifero* qui, avec l'incrédulité, incarne l'amour des hommes; mais, dans *Giobbe,* Rapisardi retourne, à son insu, à la légende chrétienne : Satan y redevient le grand corrupteur; il veut séduire jusqu'à la Vierge et obtient d'elle un froid baiser! Même pris en soi, Lucifer est très mal conçu; tantôt il ne dispose que de moyens humains pour lutter contre la mer, contre un jaguar, tantôt il s'élève jusqu'au soleil.

Incohérents, ces poèmes pourraient être originaux. Mais M. Croce a très finement marqué que ce contempteur des corps

1. V. dans *Lucifero* le rôle de sainte Thérèse au XII[e] et au XV[e] chant et celui que Dieu rêvait pour sainte Madeleine.

littéraires, qui a vomi sur eux, c'est le cas de le dire, les plus écœurantes insultes, est le plus académique, le plus classique, au mauvais sens de ces mots, des écrivains de sa génération. Il ne s'inspire ni de Dante ni d'Alfieri, mais bien de Parini quand Parini est arcade, de Monti quand Monti est mélodramatique; il a appris du premier les périphrases; il les manie élégamment lorsqu'il s'agit de décrire les inventions de la science, au Xe chant de la *Palingenesia*, l'imprimerie, le bateau à vapeur, la boussole, le paratonnerre, le télégraphe électrique, le chemin de fer, le ballon, et il recommence au IIIe chant de *Lucifero* avec quelques suppressions et quelques additions; quand il s'agit de noms propres, ses circonlocutions ne sont pas toujours aussi claires, d'autant qu'elles lui sont quelquefois dictées par des appréciations que le lecteur ne partage pas. A Monti, il doit ses visions funèbres ou prophétiques, ses monstres, ses squelettes qui maudissent Pie IX mourant ou ramassent leurs têtes pour les lui montrer[1]. Ailleurs, ce sont des transitions empruntées aux poètes descriptifs, des invocations ironiques dans le goût de Tassoni[2]. Dans les pièces détachées, où son moi peut naturellement s'étaler davantage, il se souvient de ses lectures plus qu'il ne s'interroge. Il nous dit que ses cheveux ont blanchi avant le temps; je veux bien l'en croire parce qu'il est difficile qu'il se trompe sur ce point; mais quand il assure, dès 1868, qu'il mourra à la chute des feuilles[3], comment ne pas penser aux romantiques poitrinaires, surtout quand on songe qu'il se vantait de sa vigueur[4]? Ses courts accès de mélancolie sont également d'emprunt[5]; c'est Byron qui par sa bouche s'écrie que, dans son désespoir, il détruirait, s'il le pouvait, la civilisation et ramènerait l'homme à vivre de glands[6] et que, durant un

1. *Palingenesia*, p. 45 du 1er vol.; *Lucifero*, ch. XIII, p. 338 du IIe; v. encore la pièce intitulée *Supplizio*, où des squelettes roulent dans les flots ou hérissent un bois contigu.
2. *Atlantide*, p. 206 du VIe vol.
3. V. dans les *Ricordanze*, *Ultimo autunno;* il y prétend que la Nature raille ses chagrins et ses vertus.
4. Sans parler des exploits amoureux qu'il s'attribue, v. le *Passaggio dell' imperatore*, où il fraye chemin, grâce à *sa poitrine de bronze*, à un pauvre maire de campagne, qui doit réciter un compliment.
5. Par exemple, dans les *Ricordanze*, p. 390 du 1er vol.
6. *Ibid.*, p. 392.

orage, il *détruit sous ses baisers de feu l'âme d'une femme mariée*[1].

Mais, au total, quoiqu'on ait, en outre, signalé des emprunts à Leopardi, il doit surtout aux classiques italiens d'avant la Révolution; il a imité les vieux satiriques italiens de son pays dans leurs bouffonneries, dans leurs déclamations morales qui ne sont au fond que prétexte à dérouler des équivoques obscènes; il y a en lui du Menzini, et sa fidélité à ces vieilles écoles n'a pas l'excuse de nos classiques attardés de la Restauration, parce qu'il vient un siècle et demi plus tard et parce que ces libéraux tenaient à marquer qu'ils ne reniaient pas Voltaire en qui, pour eux, tout se résumait, tandis que Rapisardi eût par ses opinions fait dresser les cheveux sur la tête des Arcades.

Néanmoins, ces énormes poèmes, fort ennuyeux en somme, ont trouvé des lecteurs, des acheteurs. Avant d'être réunis dans ses œuvres complètes, ils ont eu : la *Palingenesia*, deux éditions, *Lucifero* quatre, *Giobbe* deux, les *Poesie religiose* deux, les *Ricordanze* cinq, la *Francesca da Rimini* quatre.

Comment expliquer ces succès de librairie remportés à une époque où l'Italie était infiniment moins à son aise qu'aujourd'hui?

D'abord, et c'est la réponse qui vient la première à l'esprit, Rapisardi possède un réel talent de poète; il versifie à merveille; il n'avait nullement besoin des artifices qu'il employait souvent, car ses tours sont aisés, coulants, sa période harmonieuse, variée, son expression naturellement poétique; il traduit avec une fidélité, une dextérité surprenantes, et, don autrement précieux, son imagination a été véritablement frappée du travail mystérieux de la nature, de l'effort patient, énergique, sagace par lequel l'homme s'est assujetti le monde et s'est transformé lui-même. Il a tort d'y revenir perpétuellement, mais, si l'on me pardonne ce jeu de mots, c'est qu'il n'en revient pas. Je n'en donnerai qu'un exemple. C'est la molécule humaine devenue l'homme qui raconte son histoire :

« Les glèbes, point mûres encore, s'amoncelaient paresseu-

1. *Ricordanze*, p. 434.

sement au sein des ondes; la lumière féconde ne nourrissait alors ni êtres pensants, ni races animées, ni arbres, ni herbes; je fus la première semence végétale qui apparut sur la terre; je m'étendis en molles couches, je me tordis en hautes branches et, par des transformations oubliées, j'acquis le mouvement, le sentiment, et sortis des gouffres aquatiques sous un soleil plus tempéré. L'onde immense me vit inconscient vibrer, frétiller; la terre nourricière me vit ramper sur ses bords mal affermis, courir, monstre amphibie, les flots et les rivages, déployer des replis sinueux, dérouler des ailes audacieuses pour conquérir les hauteurs; puis, pourvu d'os raides, de nerfs subtils, pareil à un navire renversé, imprimant à la fois quatre traces sur l'herbe et, dans les cavernes moussues, éveillant les échos effrayés, je disputai à de moins forts tanière et nourriture. Ainsi, de forme en forme, infatigable pèlerin, je montai à l'humanité, où certes je ne m'arrêterai pas. Mon guide, ma loi était une volonté aveugle, qui, à travers les espaces immenses, aiguillonne diversement l'univers, volonté aveugle à l'origine qui, peu à peu, se révèle à elle-même[1]. »

Les sentiments affectueux inspirent moins souvent Rapisardi : il ne regarde pas assez les êtres pour s'intéresser beaucoup à eux. En amour, ce qu'il exprime bien, c'est le souvenir embelli par le temps : « Pâles fleurs, boucles de cheveux tressés en couronne ou ceints d'un léger ruban, chers souvenirs de mes plus beaux jours, je veux vous revoir, vous baiser encore. Des feuilles qui vous rassemblent se dégage un céleste parfum; chaque boucle rappelle une palpitation, chaque fleur un sentiment affectueux. Ah! de tant de soupirs, de tant d'ivresses qui furent une partie si vivante de moi, de tant de fibres brisées de mon cœur, à part ces reliques il ne me reste rien. Chers gages d'amour, si jamais j'écris, pense ou chante, que je sourie ou gémisse, je sens quelque chose en moi tressaillir; une flamme y brûle qui ne saurait mourir. Comme un ruisseau qui gémit de fatigue, je sens que je cours et ne sais pas où; et, sur ma tête, tandis que je passe,

1. *Empedocle*, p. 212-235, Ve vol.

avril jette une feuille et aussitôt je me reprends à songer, à évoquer un nom cher et gracieux [1]. » Il a rarement décrit les rudes labeurs des ouvriers; la pièce *Sul molo* est bien composée, émouvante [2]; mais il n'est pas adroit d'accuser les somptueux repas des riches d'affamer les artisans; car c'est le luxe du riche qui donne du pain à une foule de pauvres; de même lorsque, dans une pièce énergiquement écrite [3], il prête aux machines les ressentiments des ouvriers, il oublie que la machine, inventée par l'ingénieur, achetée par le patron, incarnerait mieux encore les intérêts des propriétaires ou mieux encore la fraternité qui devrait régner entre l'intelligence dirigeante et la vigueur exécutrice. Il est même curieux que Rapisardi, dès qu'il sort de la déclamation pour décrire, observe plutôt les scènes agréables de la vie ouvrière que les scènes pénibles.

Il y a trop d'élégance diffuse dans la pièce *A gentil operaja* [4], mais enfin le respect de la pauvreté, le respect plus rare chez lui de la pudeur s'y expriment agréablement, et voici, sur des travaux domestiques de la ferme, une page d'un excellent réalisme : « Tandis que la bonne vieille s'adonnait à ces soins et alimentait la flamme qui s'élevait en pétillant et colorait de rouge ses bras noueux, sa joue rugueuse, une esclave robuste, dans une large huche, dressée sur quatre pieds solides, criblait la farine en agitant le tamis et ses flancs rebondis; au centre, elle y faisait une blanche montagne au sommet de laquelle sa prompte main ouvrait un ample cratère où elle versait le lait gras de chamelle mélangé d'eau chaude; remuant, pétrissant le tout de ses paumes sonores, elle en faisait une pâte blanche et souple; puis, raclant le fond de la huche, essuyant ses doigts, elle faisait de cette pâte de doubles pains égaux qu'elle arrosait d'une douce huile d'olive et disposait harmonieusement en cercle sur des fours convexes. »

On trouvera d'autres passages fort justement loués dans un

1. *Ricordanze*, Ier vol., p. 311-312.
2. Dans le poème intitulé *Giustizia*.
3. *La Macchina*, VI, 457.
4. *Ricordanze*, I, 327-331.

tout récent article de M. Carlo Pascal[1], mais de beaux morceaux épars dans d'interminables poèmes ne les auraient pas soutenus.

La vogue de Rapisardi peut s'expliquer par le zèle avec lequel tout Italien de talent est appuyé, sinon par ses compatriotes, du moins par ses concitoyens; il se forme entre lui et sa province un lien étroit. Settembrini, parce qu'il était napolitain, donne dans son histoire de la littérature italienne une place démesurée aux Napolitains, et si Rapisardi a pu en user sans façon et impunément avec ses devoirs de professeur à l'Université de Catane, c'est que Catane le couvrait. On sait comment Trapani a défendu M. Nasi; la Sicile, fort attachée à l'Italie depuis Garibaldi, mais peu satisfaite de sa condition, tient plus encore peut-être que les autres provinces aux hommes qui lui font honneur. Toutefois, il faut remarquer que si les poèmes de Rapisardi ont paru d'abord dans son île, ils ont été souvent réimprimés dans les grandes villes littéraires de l'Italie du Nord : donc l'Italie tout entière épousait le poète de l'Etna. Voyons pourquoi.

Sans doute elle lui savait gré de se vouer à de hautes questions. Nous pouvons sourire lorsqu'il plaint Amiel de n'avoir pas eu un idéal élevé; mais, tout pauvre penseur qu'il est auprès d'Amiel, il n'en est pas moins vrai qu'il a passé sa vie à rêver la gloire du poète philosophe, et, depuis la mort de Leopardi, cette ambition n'était pas commune dans la péninsule. Rapisardi a fait des vers d'amour, mais il se vantait avec raison d'être autre chose qu'un faiseur de sonnets, de vers de circonstance. Il entendait mal la critique; au lieu d'insulter le talent, les mœurs de ses confrères, il aurait mieux fait de marquer plus nettement l'insignifiance des sujets où ils s'enfermaient très souvent; mais c'est quelque chose d'avoir souhaité que la foule en Italie rougît enfin des pauvretés poétiques dont elle se nourrissait[2]. La preuve que la poésie philosophique eût souri alors aux esprits sérieux, c'est que

1. *L'opera poetica di Mario Rapisardi.* Catane, Balliato, 1914.
2. *Giobbe*, p. 347 du IVe vol.; v. encore la pièce *Vetusta* dans les *Poesie religiose*, p. 432-5, *ibid.* et *passim.*

Carducci avait caressé le projet d'un poème sur Prométhée [1], auquel il a consacré une pièce insignifiante dans ses *Juvenilia* [2].

Ensuite, le grand public en Italie est moins sensible que chez nous à la plupart des défauts de Rapisardi, parce qu'il en trouve le germe chez des écrivains bien supérieurs. L'aversion furieuse, inintelligente de Rapisardi pour l'Église, pour le christianisme, va plus loin que celle de Victor Hugo qui, d'ailleurs, chez nous, ne s'en est pas très bien trouvé; mais elle ne dépasse pas celle que nombre de poètes italiens exhalaient depuis des siècles; sous l'ancien régime, ils la ramenaient souvent, par prudence, à l'état de lieu commun qui alternait avec des protestations d'orthodoxie, mais les abus du clergé, étant là plus saillants qu'ailleurs, y avaient toujours encouru des apostrophes virulentes. Cavallotti et Carducci, en vers comme en prose, ne ménageaient pas plus le christianisme; la religion naturelle même inspirait, aussi bien qu'à lui, des soupçons à d'autres patriotes; en Sicile, tout particulièrement, le prêtre était haï. L'épopée chez Rapisardi tombe souvent dans le burlesque; mais le grand Leopardi, avec plus de goût, n'avait-il pas composé un poème héroï-comique sur la lutte sacrée à laquelle l'Italie s'essayait de son temps? N'avait-il pas, sans respect pour les martyrs du Spielberg, partagé le ridicule entre les libéraux et leurs adversaires?

Les poèmes de Rapisardi sont interminables. Mais, tandis que chez nous un poème de ces dimensions ne rappellerait que les assommantes élucubrations assommées par Boileau, en Italie elles s'abritent derrière le respectable et dangereux exemple de Bojardo, de l'Arioste, de compositions inférieures, mais amusantes par endroits, que l'Italien relit à l'occasion, parce qu'il est moins pressé que nous. Ces poèmes, à la vérité, étaient pleins d'action et ceux de Rapisardi en manquent; mais il y déroule des allégories, et quantité d'Italiens, à commencer par Dante, ont cru que l'allégorie rehausse une œuvre littéraire. Le romantisme avait fait presque autant de bruit en Italie qu'en France; mais y avait beaucoup moins renouvelé

1. Lettre du 4 juin 1861.
2. P. 414-5 de l'édition de Zurich, 1891.

la langue poétique, il ne s'en était guère pris qu'à la mythologie; sans doute Manzoni s'était déclaré pour lui, mais il ne s'était attaqué qu'à la tragédie classique, à la phraséologie païenne; Foscolo, Monti, sans parler du souvenir d'Alfieri, avaient contrecarré ses efforts; l'Italie n'avait pas eu un Victor Hugo pour envahir, pour révolutionner tous les genres, et elle n'avait pas reçu au préalable la culture philosophique qui, quoique très respectueuse en poésie des vieux principes, en avait préparé le discrédit. Rapisardi trouvait donc en honneur presque tous les procédés de la vieille école.

Les femmes qu'il a chantées ne nous intéressent en aucune façon, parce qu'elles n'ont pas d'histoire; nous ne désirons pas savoir leur nom, leur condition sociale, parce qu'il ne nous apprend rien d'elles; sa discrétion tourne à l'indifférence ou la provoque; nous voulons bien croire qu'elles ont existé; nous sommes absolument certains que Rapisardi n'a pas vécu chaste, mais c'est tout ce dont nous sommes sûrs et c'est trop peu pour des Français; au contraire, l'Italien ne demande guère à ses poètes que de bien exprimer l'enthousiasme pour la beauté féminine. Combien de gens ont cru que Béatrix était un pur type! Combien le croiraient pour Laure si, un jour, par hasard, Pétrarque ne s'était expliqué en quelques lignes sur un manuscrit! Quand Rapisardi veut dessiner une figure avec précision, il embrouille tout; la pièce intitulée *Ritratto* veut peindre une femme à la fois dissolue, lettrée, méchante, bonne, mais dans le détail il force les traits qui, dès lors, jurent ensemble; le sonnet *Disinganno* nous présente une fiction originale, dramatique : une beauté qui se livre aux plus indignes et se refuse à Rapisardi, se met tout d'un coup à sa disposition, en ajoutant : « Tu m'as prise pour la Gloire et je suis la Mort. » Le malheur est que quand on relit la pièce, on s'aperçoit que la Gloire seule et non la Mort peut être comparée à une coquette [1]. Seulement, j'ai essayé de le montrer [2], les plus grands maîtres italiens se permettent ces à-peu-près contradictoires : l'Italien, en art, aime autant que nous la

1. V. ces deux pièces aux pages 471-5 et 491 du Ier vol. dans les *Ricordanze*.
2. P. ex. dans un article sur Bojardo et Arioste, nos 2 et 3 du *Bulletin Italien* de 1914.

vérité, mais il lui suffit de la trouver dans chaque ligne isolée; pourvu que chaque trait soit expressif, il regarde peu à l'ensemble; dans les œuvres les plus châtiées, l'auteur s'embarrasse peu des dissonances.

Les caricatures de Rapisardi sont outrées, répugnantes, mais le portrait de vieille qu'il enlumine dans l'*Atlantide*[1] formait un des thèmes obligatoires de la poésie italienne du XVI[e] et du XVII[e] siècle. Sa liberté de plume nous choque; mais on sait qu'il faut expurger M. d'Annunzio pour le faire lire en français. Nous nous imaginons malaisément qu'un poète et un poète d'assez haut vol, injurie ses confrères, les souille du haut des airs, pour parler sa langue en l'atténuant, et c'est peut-être pour cela que la Muse lui casse si souvent les ailes; mais, de grâce, Carducci, quand il est en colère, garde-t-il toujours sa dignité? Jusqu'à certains artifices qu'en France on taxerait d'ingénieuses réclames surprennent moins en Italie : qualifier de Poésies religieuses un recueil athée nous paraît un peu fort; mais Carducci n'appela-t-il pas Odes barbares des pièces composées d'après la métrique des Anciens?

Le grand public italien ne pouvait donc être au premier moment ni choqué ni surpris des défauts de Rapisardi. Il admirait la hardiesse, l'ampleur avec lesquelles il développait un système que la nation n'avait jamais vu se produire au grand jour. Les libéraux, d'accord ou non avec lui sur ce système, saluaient dans l'auteur un allié contre la réaction à peine vaincue. Aujourd'hui, on le juge uniquement comme homme de lettres; ses bons morceaux paraissent noyés dans son œuvre, et de tous côtés on dit qu'on formerait un bien petit livre avec ce qui mérite d'en être conservé. L'heure serait propice pour une édition de pages choisies qui achèverait de faire oublier ses poèmes et sauverait son nom.

CHARLES DEJOB.

1. VI[e] vol., p. 257.

10 avril 1915.

Le Secrétaire de la Rédaction : EUGÈNE BOUVY.
Le Directeur-Gérant : GEORGES RADET.

Bordeaux. — Imp. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 9-11.

NOS DEUILS

Depuis le début de cette guerre formidable, la France entière a été partagée entre l'exaltation qu'a produite en elle l'héroïsme libérateur de ses enfants et la douleur poignante avec laquelle elle a vu tomber tant d'hommes jeunes, parfois des adolescents, force et richesse promises à l'activité de demain, brutalement anéanties. Il n'est pas une famille française qui n'ait à pleurer un des siens, un proche, un ami, et souvent plusieurs. Mais à ces douleurs, à ces déchirements se mêle un sentiment d'admiration et de fierté, car toute cette vaillante jeunesse a fait noblement, simplement, son devoir; elle a accepté avec une sorte d'allégresse le sacrifice qui, en temps de paix, semble le plus difficile. Les exemples de dévouements sublimes que nous a légués l'Antiquité, les préceptes d'héroïsme que nous avons lus dans Plutarque, Tite-Live et Corneille, sont devenus des réalités vivantes, au milieu desquelles nos combattants se meuvent comme dans leur élément naturel. Jamais la mort n'a été plus constamment présente à nos yeux et à nos pensées; mais jamais nous n'en avions mieux senti la cruelle beauté. Nous parlons de nos deuils; nous devrions dire nos gloires.

L'Université est, elle aussi, une grande famille, durement éprouvée comme toutes les autres. L'« Alma Mater » a donné libéralement ses fils à la patrie: ces intellectuels ont montré dans l'action les plus admirables qualités d'endurance, de sang-froid,

d'enthousiasme, d'abnégation, et beaucoup ont été frappés à leur poste de combat. Par les soins de M. le Ministre de l'Instruction publique, un « Livre d'or de l'Université » recueille en ses pages successives la liste des tués, des blessés, avec les citations à l'ordre du jour.

De ces listes, je voudrais détacher les noms de ceux qui appartiennent à notre petit groupe d'italianisants, déjà très éprouvé. Dans la famille universitaire, nous ne formons qu'une branche modeste, peu développée ; ne renonçons pas au privilège des familles peu nombreuses, qui est de rester plus aisément unies, parce que tous les membres peuvent mieux se connaître. Mais les deuils s'y font aussi plus vivement sentir, car les vides sont plus difficiles à combler. Cependant, ne craignons pas de compter nos morts ; empressons-nous de les honorer. La plupart d'entre eux ont été mes élèves, ou bien j'ai siégé dans leurs jurys d'examen, je les ai visités dans leurs classes, ou simplement ils s'adressaient à moi comme à un aîné, en vue de leurs travaux. Appelé à être ainsi soit leur conseiller, soit leur juge, j'espère leur avoir donné l'impression qu'ils avaient en moi un ami sincère ; les lettres qu'ils m'ont écrites depuis la mobilisation me donnent la joie de le penser. Il m'a donc semblé qu'il m'appartenait de dire, en toute simplicité, ce qu'ils furent, et de traduire le souvenir ému qu'ils laisseront à tous ceux qui les ont connus[1].

René STUREL

Ce jeune et distingué professeur avait été conduit à s'occuper de l'influence italienne en France par la pente naturelle de ses recherches sur le XVI[e] siècle.

Né à Paris le 23 avril 1885, il acheva ses études secondaires à Condorcet, puis suivit les cours de la Sorbonne, où il passa

1. Ces notices ne doivent pas être exclusivement réservées aux membres de l'enseignement. Si les lecteurs du *Bulletin italien* ont à nous signaler la mort de quelque jeune lettré qui ait choisi l'Italie pour objet de ses études préférées, nous leur serons reconnaissants des indications qu'ils voudront bien nous fournir.

les examens de licence ès lettres (1905) et de diplôme d'études supérieures (1907); deux ans plus tard, il fut reçu au concours de l'agrégation des lettres. Il débuta immédiatement, comme professeur de seconde, au lycée de Saint-Étienne; mais dès l'année scolaire suivante, il se fit mettre en congé, et se retrouva étudiant de Sorbonne pendant deux années consécutives, en qualité de boursier d'études. C'est que, malgré le goût très vif qu'il avait pour l'enseignement et les qualités précieuses qu'il y déployait, — aisance et clarté de l'exposition, esprit méthodique et précis, — les recherches d'histoire littéraire l'attiraient invinciblement; il avait la légitime ambition de mettre sur pied des thèses de doctorat, et aspirait à l'enseignement supérieur, où tous ceux qui l'ont vu travailler savaient qu'il tiendrait admirablement sa place. Avant même qu'il fût agrégé, Sturel s'était engagé, en vue du diplôme, dans une enquête approfondie sur notre littérature du XVI[e] siècle, et il avait été pris par l'irrésistible attrait de cette époque, encore si insuffisamment connue. Le sujet de son mémoire, *Jacques Amyot, traducteur des Vies parallèles de Plutarque*, exigeait une comparaison minutieuse des divers états du travail d'Amyot, depuis les manuscrits originaux jusqu'à l'édition de 1559 et à celle de 1565, en tenant compte des notes marginales que le traducteur, infatigable pour améliorer son œuvre, ne cessait d'inscrire sur ses exemplaires (variantes du texte grec ou corrections d'interprétation et de style), même au-delà de 1580. Le travail de Sturel parut si remarquable qu'il fut jugé digne de l'impression; il forme, depuis 1908, le tome VIII de la « Bibliothèque littéraire de la Renaissance » (1[re] série) et l'année suivante l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres lui décerna un de ses prix. Dans ce volume de 650 pages, qu'il dédiait à son maître G. Lanson, Sturel a fait entrer de longs et minutieux dépouillements; le grand public se détourne de ce genre de livres, qui ne sont pas faits pour lui, en disant, non sans dédain : « C'est de l'érudition ! » Mais pour peu qu'on y regarde de près, on est surpris et charmé de l'aisance avec laquelle l'auteur domine et classe toute cette matière; la clarté de son plan n'en est pas un instant encombrée ni sa pensée

obscurcie; disons donc que c'est de l'érudition, mais bien française.

Sturel avait trouvé sa voie; il décida de consacrer sa thèse principale à l'influence de l'hellénisme en France au début du XVIe siècle. Mais il ne put se résoudre à s'enfermer tout de suite dans un chapitre limité de ce vaste sujet; il entassa les documents et les notes, et en tira, sans plus attendre, d'intéressantes communications : Essai sur les traductions du théâtre grec en France avant 1550 (*Rev. d'histoire litt. de la France,* 1913); — A propos d'un Manuscrit du Musée Condé (*Mélanges Châtelain,* 1910); — Notes sur Maître Jacques Mathieu le Bazochien (*Mélanges E. Picot,* 1913; rappelons à ce propos que Sturel assuma la charge de diriger l'impression des deux beaux volumes de ces Mélanges); — Poésies inédites de Marguerite de Navarre (*Revue du XVIe siècle,* 1914). Ce fut la publication projetée d'un poème inédit de Desportes qui tourna son attention vers la littérature italienne, car le sujet de ce poème était tiré d'un conte de Bandello. Lorsqu'il m'entretint de cette publication, je la revendiquai pour le *Bulletin italien;* ainsi est née cette étude sur « Bandello en France au XVIe siècle » dont je ne signalerai pas plus longuement ici l'importance à nos lecteurs, puisqu'ils ont pu en juger par eux-mêmes depuis 1913. Avec son besoin constant d'aller au fond des choses, Sturel a voulu étudier en détail les diverses traductions et imitations françaises de Bandello antérieures à Desportes, et le temps lui a fait défaut pour exécuter en entier son programme. Nous terminons la publication du chapitre sur les *Histoires tragiques,* dont la composition typographique s'achevait au moment même où la guerre éclatait; pour la suite, nous espérons tirer parti de tout ce que Sturel nous destinait, chapitres déjà rédigés, et, s'il y a lieu, simples notes et documents, de façon à faire connaître au moins les textes dont il se serait occupé lui-même avec plus d'ampleur.

Sa curiosité d'esprit était constamment en éveil; par exemple, il avait projeté, dans un tout autre ordre de recherches, une suggestive étude de sémantique. On le sentait heureux au milieu des livres; mais sa pensée ne s'y enfermait pas, car

l'idée conservait toujours plus de valeur pour lui que la lettre. Il parlait de ses travaux avec une ardeur juvénile et communicative, rendue plus séduisante encore par la distinction de sa personne. Après les deux années qu'il put consacrer ainsi, sans restriction, à ces recherches, à ces projets, à toutes les réflexions que la lecture faisait surgir une à une dans son esprit, il eut la bonne fortune d'être nommé au lycée de Beauvais, et de pouvoir mener encore une existence à moitié parisienne; depuis octobre 1913, il avait dû s'éloigner un peu plus pour aller au Havre; mais on continuait à le rencontrer assez régulièrement à la Bibliothèque Nationale.

Le 3 août dernier, il rejoignit à Caen le 36e d'infanterie, en qualité de sous-lieutenant de réserve. Le 22 du même mois, au Châtelet, sur la Sambre, en aval de Charleroi, il fut blessé dans des circonstances qui montrent avec quel héroïsme il se comporta, dès sa première rencontre avec l'ennemi. Son lieutenant avait reçu l'ordre de rester jusqu'au bout à son poste, avec sa section de mitrailleuses, pour couvrir la retraite du bataillon; lorsque, le soir, les Allemands ne furent plus qu'à une cinquantaine de mètres, le lieutenant dit à Sturel: « Je vais tâcher de sauver mes pièces; voulez-vous tirer encore un peu? » Et Sturel, avec un courage admirable, continua le feu, seul à la tête d'un petit groupe; mais ils furent fauchés par la mitraille. Le seul soldat qui rejoignît ensuite la compagnie rapporta que son sous-lieutenant avait été blessé au bras ou à la jambe; il ne savait pas au juste, mais il laissait espérer que ce n'était pas très grave. Pourtant, à la fin de février, une liste d'officiers et de soldats inhumés au Châtelet par l'ennemi parvint au 36e d'infanterie; elle portait le nom du sous-lieutenant Sturel.

Ainsi se trouvèrent anéantis tout cet enthousiasme, cette activité, cette jeunesse, ces projets si passionnément caressés, ces promesses d'un avenir que les maîtres et les amis du jeune savant s'accordaient à prédire brillant. Et il n'y a pas que la tristesse de cette carrière studieuse brisée dès son début, et pourtant déjà si bien remplie: comment ne pas nous associer à la douleur de celle qui fut pendant trop peu d'années sa

compagne et la confidente de ses pensées, de ses joies, de ses rêves? Ils s'élançaient tous deux avec une confiance égale vers la vie, qui semblait en effet n'avoir que des satisfactions à leur réserver! Le souvenir affectueux que nous conserverons de Sturel sera toujours accompagné de l'amertume que nous laissent tant d'espoirs cruellement déçus.

André LACOMBE

Il était né à Bordeaux le 12 juin 1880. Après son baccalauréat (Caen, 1898), il vint poursuivre ses études à Paris, où il prit le diplôme de licencié ès lettres en 1901; puis il se tourna vers l'étude de l'italien. Boursier d'agrégation à la Sorbonne en 1904-1905, il fut reçu au concours de 1905, en même temps que son ami le plus intime, de qui notre mémoire est incapable de le séparer. Faute de pouvoir obtenir aussitôt des postes d'italien dans des lycées, Lacombe et Rouède acceptèrent une tâche à laquelle ils croyaient peut-être, au début, ne pas devoir consacrer beaucoup plus d'un an. Il s'agissait d'abord, semble-t-il, de la simple revision, du rajeunissement d'un dictionnaire italien-français et français-italien dont la maison Garnier était propriétaire. En réalité, ce travail était une grosse entreprise, et nos jeunes agrégés, au moment de s'y consacrer, n'étaient pourvus d'aucune préparation appropriée; mais grâce à la belle confiance de la jeunesse, grâce surtout à leur ténacité et à leur intelligence, ils réussirent à faire paraître en 1911, non pas la mise au point d'un vieil ouvrage, mais un dictionnaire véritablement « nouveau », comme l'annonçait le titre.

Étant donnée la pénurie d'ouvrages de ce genre dans la librairie française, cette publication fut, pour nos études, une espèce d'événement : elle nous mettait en possession d'un instrument de travail façonné avec une réelle conscience, et qui, tout de suite, a rendu les plus grands services. Peut-être se ressent-il de certaines conditions désavantageuses dont les

auteurs n'étaient pas responsables, et notamment du fait que, amenés à se créer peu à peu une méthode, et à enrichir leur expérience par d'inévitables tâtonnements, ils ne furent pas autorisés à faire bénéficier les premières feuilles, imprimées au fur et à mesure, des progrès qu'ils réalisaient à chaque pas dans leur métier de lexicographes. Quand ce fut terminé, ils se trouvaient tout à fait prêts à reprendre leur travail. Ils le sentirent les premiers, et c'est le meilleur éloge qu'on puisse faire de la rectitude de leur jugement. Aussi, lorsque vint le moment de préparer une seconde édition, ne marchandèrent-ils pas leur peine pour rapprocher leur dictionnaire d'un degré de perfection plus en rapport avec l'autorité qu'ils avaient acquise, depuis, comme professeurs. Grâce à une volonté et à une capacité de travail peu communes, Lacombe a donc attaché durablement son nom à un ouvrage de première nécessité pour tout italianisant; il restera longtemps, avec son ami, le conseiller le plus sûr de quiconque, en France, voudra s'initier aux mille nuances de la langue de Leopardi et de Carducci.

En février 1907, Lacombe avait été chargé d'une suppléance dans une classe de grammaire au lycée d'Orléans; puis, en octobre, il fut chargé d'enseigner l'italien au lycée de Digne, concurremment avec le latin en sixième. A la rentrée de 1908, il se montra fort affecté de n'avoir pu obtenir une autre résidence; mais dès le mois de novembre, il alla occuper la chaire d'italien au lycée d'Avignon, puis, le 1er janvier 1912, la seconde chaire créée au lycée de Marseille. Quand, il y a un an, le ministère publia pour la première fois la liste des professeurs de province désignés pour être appelés dans les lycées de Paris, et que M. le Directeur de l'Enseignement secondaire voulut y inscrire un nom pour l'italien, entre plusieurs autres auxquels on pouvait penser, celui de Lacombe réunit d'emblée tous les suffrages. Partout où j'ai eu l'occasion d'entendre parler de lui, en Italie comme en France, j'ai pu constater que Lacombe avait conquis de vives sympathies. Les proviseurs, les inspecteurs qui l'ont vu à l'œuvre, appréciaient unanimement son ardeur, son exacti-

tude, sa conscience, son action sur les élèves, et ils étaient séduits par son excellente tenue, sa physionomie ouverte et souriante.

Quand sonna l'heure de la mobilisation, il rejoignit à Toulon le régiment d'Infanterie coloniale auquel il était affecté en qualité de caporal. Dans la première moitié d'août, il m'écrivait de son dépôt qu'il attendait le moment d'aller rejoindre les camarades qui se battaient. Il ne tarda pas à partir en effet; mais dès le 31 août, près de Vouziers, il tomba grièvement blessé. L'ambulance où il était soigné fut prise par l'ennemi, et le 14 septembre il succombait à Montmédy. Son proviseur m'écrivait quelque temps après : « Je sais par le soldat qui l'avait emporté blessé à l'ambulance qu'il s'est admirablement conduit en entraînant sa section, et que, à l'ambulance même, il a fait preuve du plus beau courage. J'imagine ce que durent être, pendant les quatorze jours qui suivirent, ses souffrances physiques et ses peines morales. Il n'avait à Marseille que des amis; notre douleur est grande. »

Cette douleur n'est pas ressentie seulement à Marseille; tous ceux qui ont connu Lacombe s'associent respectueusement au deuil de sa famille. Peu de pertes pouvaient nous être plus sensibles.

Robert MARCHAL

Marchal appartient à ce groupe, terriblement compact, d'élèves de l'École normale supérieure qui, ayant accompli déjà une année de service militaire, partirent dès le 2 août en qualité de sous-lieutenants d'infanterie, se battirent héroïquement en première ligne, et furent ensevelis sous l'avalanche des forces ennemies lancées contre nous. Et c'est une chose admirable que la fermeté avec laquelle ces jeunes gens, brusquement arrachés à leurs études et à leurs examens, ont fait, d'un jour à l'autre, le sacrifice de leur vie. Rien ne semblait destiner Marchal à cette activité guerrière : mince, élancé, il

ne donnait pas l'impression de la force physique; mais il suffisait d'avoir causé quelques instants avec lui pour être frappé de ses rares qualités d'esprit : une réflexion très personnelle, une grande curiosité intellectuelle, une sensibilité artistique très vive. Mais cet artiste était aussi un laborieux et un concentré, il observait et pensait plus qu'il ne parlait. On devait attendre beaucoup de lui.

Né à Paris en 1890, il avait reçu d'abord, au collège Chaptal, une instruction plus scientifique que classique; il passa de là au lycée Cordorcet, et fut reçu à l'École normale en 1910, classé dix-neuvième, avec les épreuves de la section latin-sciences. Après une année de service militaire, lorsqu'il revint à ses études, il annonça l'intention de s'orienter vers l'agrégation d'italien, attiré qu'il était par l'éclat d'une civilisation dont il soupçonnait seulement la richesse, mais qu'il aspirait à connaître à fond. L'impression qu'avaient laissée de lui ses épreuves d'admission, tant écrites qu'orales, était trop favorable pour qu'on ne le considérât pas dès lors comme une des recrues les plus distinguées qui fussent encore venues à nos études; il pouvait avoir des lacunes: il était sûrement quelqu'un. Durant les deux longs séjours qu'il fit en Italie (1912 et 1913-14), ses lettres traduisirent avec une sincérité et une sobriété saisissantes ses impressions de touriste et ses observations d'homme d'étude; la maturité de son jugement s'y révélait à chaque ligne. Le choix qu'il fit de « Giulio Caccini, la mélodie accompagnée et le drame musical » comme sujet de mémoire en vue du diplôme d'études supérieures, est bien caractéristique; on y reconnaît à la fois les goûts artistiques de Marchal et le beau courage avec lequel il abordait, avec une pleine conscience du gros effort qu'elle lui imposait, une étude de musicographie exigeant certaines connaissances techniques qu'il n'avait pas eu le moyen d'acquérir jusque-là. Les textes qu'il voulut préparer pour le même examen méritent aussi d'être rappelés: quelques *Canti Carnascialeschi* de Laurent de Médicis, et le *Breviario d'Estetica* de M. Benedetto Croce.

La mobilisation vint le surprendre presque au lendemain de cet examen, et je n'ai plus eu le plaisir de le revoir. Il

ne trouva le temps de prendre congé de moi que par un mot, où l'on voit clairement qu'en cette heure solennelle du départ pour le front, il envisageait tous les risques auxquels il allait s'exposer, mais il les envisageait avec fermeté et résolution : « Je pars demain matin pour Reims, où je serai sous-lieutenant au 132e régiment d'infanterie. Néanmoins je conserve une vive espérance de vous revoir un jour. L'âme est sereine, le cœur solide. » Le 1er septembre, il tomba mortellement frappé aux environs de Septsarges (Meuse), près de Montfaucon.

Ses camarades et ses maîtres sentent amèrement la cruauté de cette mort brutale, en pleine jeunesse, en plein espoir. Mais que dire du vide qu'elle laisse aux côtés d'une mère, veuve, dont ce fils était le légitime orgueil ?

Alphonse LACHAUD

C'est à Grenoble que j'ai d'abord connu Lachaud, durant l'année scolaire 1905-06. Après avoir été répétiteur dans plusieurs villes provençales, Draguignan, Grasse, Toulon et Marseille, il arriva en Dauphiné à la rentrée d'octobre 1905, et se mit à suivre les cours de la Faculté des lettres de Grenoble, en vue du certificat d'aptitude d'italien. Il y réussit au concours de 1907 et fut aussitôt nommé professeur au collège de La Mure (Isère); puis il eut la nostalgie du Midi, et en mai 1909 il rentrait à Marseille comme répétiteur; en même temps, il était chargé de plusieurs heures d'enseignement pour l'italien, ce qui me fournit l'occasion de le voir à l'œuvre comme professeur. Dans cette circonstance, j'eus le plaisir de recueillir de la bouche de ses chefs le témoignage flatteur qu'il méritait pour la parfaite correction de sa tenue, la douceur de son caractère, la distinction native de sa personne. Chez ce Provençal modeste et un peu timide (il était né à Forcalquier le 7 décembre 1880), apparaissait, jusque dans la régularité de ses traits, la finesse naturelle de la race latine — *Latin sangue gentile.*

A ses qualités de conscience, d'exactitude, de sûreté, il joignait des sentiments qui commandaient l'estime. Son grand désir était d'obtenir une chaire dans quelque collège de son beau Midi, afin de pouvoir prendre auprès de lui sa mère veuve, dont il était le fils unique. La création du collège de Cannes, où il obtint en octobre 1913 une chaire mixte de lettres et d'italien, lui permit de réaliser ce rêve, et il s'en montra fort heureux. Hélas ! il n'en devait jouir qu'un an !

A la mobilisation, il fut incorporé d'abord au 3e régiment d'infanterie, puis au 258e où il reçut le grade d'adjudant, et il fut condamné, pendant de longs mois, à la pénible existence de la tranchée. « C'est dur, m'écrivait-il à la fin de décembre ; mais cette épreuve, si j'en sors sain et sauf, me fera apprécier plus que jamais le bonheur familial et la paix agréable de la vie de professeur, que j'avais si bien inaugurée à Cannes ! » — Le 18 janvier, dans un assaut destiné à conquérir une tranchée, près de Montfaucon (Meuse), il eut l'artère fémorale ouverte par une balle, et il perdit tout son sang en quelques minutes. Un de ses camarades, aidé de brancardiers résolus, put aller de nuit relever son corps, qui était resté entre les deux fronts, et prit soin de le faire inhumer dignement à Esnes. Ceux qui ont connu Lachaud ne sauraient être surpris du dévouement dont il fut ainsi l'objet de la part de ses compagnons d'armes. Que la pensée de la sincère estime et de l'affection dont sa mémoire est entourée adoucisse, en quelque mesure, la cruelle épreuve imposée à cette mère qui, suivant ses propres expressions, en le perdant a tout perdu !

Henri HAUVETTE.

BANDELLO EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

(*Suite et fin*[1].)

Nous avions déjà relevé chez Boaistuau le goût des conversations, et nous y avions vu un indice de son souci de la psychologie. L'œuvre de Belleforest nous suggère plus nettement encore la même remarque. Sauf dans le quatrième volume, où, l'on s'en souvient, il a abrégé son modèle en plus d'un passage, il est très rare qu'un dialogue mis en scène par Bandello soit rendu en français par un récit. Le plus souvent, au contraire, Belleforest développe les entretiens, que le texte italien lui offrait en général au style indirect. Voici, par exemple, une conversation mondaine et galante qui finit par des déclarations d'amour :

« Je me voy saisy de merveille, » dit Lactance, dans une compagnie de jeunes femmes et de jeunes filles, « pour me trouver entre tant de Déesses, sans avoir dequoy pouvoir satisfaire à mon devoir, et à ce qu'elles ont de parfait, pour estre servies du plus accomply gentilhomme qui vive, et ne faut que je mente, que bien que j'eusse aucunement perdu ma liberté dès le premier jour que j'arrivay en ceste ville, pour avoir esté esclave par le regard céleste d'une que j'adore en mon cœur, si est-ce qu'à présent j'ay fait du tout profession de serviteur, et me voüe dès à présent volontairement à l'exécution des commandemens qu'il plaira à ma déesse de me faire. Chacune tirant ces mots à son advantage se plaisoit en ce gentil discours du gentilhomme, et Catherine qui ne vouloit paroistre la moins gentille de la troupe, et qui aussi

1. Voir *Bull. ital.*, t. XIII, p. 210, 331; t. XIV, p. 29, 211, 300; t. XV, p. 2.

s'asseuroit presque d'estre celle à qui ses propos s'addressoyent, luy respondit fort gracieusement disant : Je sçay bien, Monsieur, que les gentilshommes bien appris ne peuvent cacher en quelque lieu que ce soit les rays abscons, et celez de leur vertu dans le secret de leur âme : mais aussi y en a il qui pour faire du bon compagnon faignent l'honneste et discourent courtoisement, avec un cœur faint, et plein de grande moquerie ; non que je vueille vous mettre au ranc de ces moqueurs, mais afin que la longue continuation de vostre honnesteté vous rende plus recommandable, je seroy d'advis que surséant ces louanges à une meilleure commodité, vous employez le reste du temps à paistre ce vostre corps, lequel trop asservy aux imaginations de vostre ame, n'est guère tenu à vos conceptions, puis que vous le laissez ainsi sans luy donner de quoy se soustenir. Lactance joyeux au possible que ce fut sa maistresse qui arraisonnoit, changea de couleur tant de honte que de grand aise, et jettant un regard plein de douceur et affection à sa dame, luy respondit : Il est impossible que le corps, qui est l'esclave de l'esprit, soit sans plaisir, et contentement, où son maistre a tout ce qu'il désire pour le présent, pour son aise ; et au reste, je voudroy que celle qui m'a fait sien, cogneut aussi bien mon cœur, comme elle peut ouyr mes parolles, afin que par mesme moyen elle veit que mon cœur est si bon et mon désir si bien fondé, et conduit avec telle raison, qu'il est hors de ma puissance non seulement de me moquer, ains encor de dissimuler la peine que je souffre me sentant avoir si haut colloqué mon penser, que me mirant ès beautez de ceste compagnie, il a suffy au corps, que l'esprit seul se rassasiast en une contemplation si plaisante. Grand mercis Monsieur, dit Catherine en se souzriant, que l'objet de la beauté des dames de ceste compagnie vous serve de passetemps, et vous repaisse tandis que vous estes absent de vostre déesse, et suis joyeuse que pour plaisir de l'âme, vous affligés ce qui est d'extérieur et mal propre en vous, laquelle je ne sçay, si elle a plus de discretion cachée en soy, que vostre langue n'en a sçeu manifester pensant faire grand service, avec voz louanges, à toutes ces Damoiselles. Lactance quoy

que se veit pinser assez gentiment si n'en feit il autre compte, et congneut à ce petit mot qu'il avoit bonne part és bonnes grâces de Catherine : laquelle faignoit de se fascher de ce qu'il avoit confessé que sa maistresse estoit absente de ceste troupe. Et furent pour ce coup discontinuez leurs discours, à cause que le Conte Crivelle se mit à parler avec Lactance de leur ancienne accointance, et le loua grandement devant tous, espérant par ce moyen le mettre plus avant au cœur de celle qu'il aymoit, quoy que le nom luy fust incertain : ce qui ne réussit point en vain, ainsi que congnoistrez par ce qui s'ensuit. Le bal estant dressé l'apres souppé, donna moyen au gentilhomme d'accoster sa dame, et la prier de dancer, ce qu'elle accepta autant courtoisement, comme son désir estoit mené d'une faim gaillarde de sçavoir ce que Lactance avoit sur le cœur, lequel la menant par la main, à chacune pause du bal, ne failloit de l'arraisonner de divers propos d'Amour, qui pouvoyent servir à sa cause, et voyant à la fin que Catherine ne se monstroit point fascheuse, ny ne desdaignoit le discours, luy déclaira ce qui plus l'eguillonnoit, disant : Madamoiselle voyant la grande beauté accompagnée de tant de graces que Dieu a infuz en vous, et congnoissant que l'intérieur a encore ce qui sert pour l'accomplissement de vostre perfection, je pense ne trouverez estrange que j'ose vous dire, que m'estant arresté il y a assez long temps, à vous contempler, et par conséquent ayant esté saisi de ceste douce et honneste contrainte d'Amour, je n'ay peu me développer de ces lacs, et quand bien ce seroit en ma puissance, je seroy bien marry, de quitter chose qui me donne tant de contentement, et en laquelle seule gist lé plaisir, soulas, et repos de mon âme. Au reste le feu est si ardamment espris en mon cœur, et ard de telle façon mes entrailles, et les plus nobles parties de l'ame, que sans la céleste rosée de vos bonnes grâces, et influence de vostre courtoisie, j'ay belle peur que mon corps ne se consomme en cendre, le cœur estant anéanty, et l'âme sans force, laquelle n'a que ce qu'il vous plaist luy donner, et de sentiment, et de vie. Vous suppliant, Madamoiselle, par celle grande bonté, qui vous est familiere, et par

la majesté de l'Amour, qu'ayant pitié de ma langueur, et prenant esgard à la loyauté de mon affection, il vous plaise me recevoir pour celuy qui vous est serviteur, et ne prétend jamais sortir d'un seul point de pas un de voz commandemens.

» Elle rougissant de honte, et paroissant encor plus belle par ce changement de couleur, et au clair des torches et flambeaux reluisans par la salle, donna plus d'attainte au cœur passionné de l'amant, de sorte que voyans le bal finy sans qu'il eut eu aucune responce, mena assoir sa maistresse, à laquelle continuant son propos d'Amour, elle luy respondit fort sagement en ceste manière : Monsieur, je ne suis si indiscrète, ny mal apprise de trouver mauvais qu'un gentilhomme beau, honneste, sage et gracieux, tel que je vous cognoy, s'affectionne à l'Amour des dames, et se monstre prompt à leur faire service, sçachant fort bien que l'appréhension amoureuse ne peut tomber sinon en ceux qui ont l'âme gentille, et le cœur nettoyé de toute humeur grossiere, laquelle offusque les rayons de l'ame de ceux, qui esloignez de toute courtoisie, mesprisent la plus parfaicte des passions nécessaires qui soyent naturelles en nos ames. Aussi ne trouvay-je onc estrange d'estre aymée de vous, d'autant que je vous estime tel, si vertueux et aymant la réputation d'une femme de mon calibre, que ne voudriez pour chose du monde attenter rien, ny m'en requérir qui peut souïller mon honneur et causer ma ruine. »

On pourrait citer une cinquantaine au moins de ces très longs entretiens de six, huit ou dix pages qui remplacent une ou deux pages, ou même quelques lignes de récit. Et il faudrait encore en ajouter un bon nombre dont on chercherait en vain la source dans la nouvelle italienne. Dans l'histoire de Saïch, la scène du conseil, indiquée très brièvement par Bandello, est réalisée en treize pages chez Belleforest ; nous assistons au discours prononcé par Mahomet pour entraîner ses sujets à l'entreprise qu'il projette ; puis aux objections d'un vieillard dont la sage prudence dévoile les dangers de l'expédition ; enfin à la réponse d'un courtisan qui, avec une présomption et une fougue juvéniles, réfute ou plutôt rejette durement les remontrances du sage conseiller, et ramène à son

avis Mahomet et tout le conseil. Développés ou introduits, ces entretiens présentent toujours les mêmes caractères et sont traités à peu près de la même façon. Le plus souvent ils se rapportent à l'amour : ce sont ici des déclarations d'amoureux, là des aveux à un confident, ailleurs des démarches auprès d'intermédiaires et de Dariolettes. Ainsi, dans l'histoire de Pandore, le traducteur a ajouté plusieurs dialogues de la jeune femme et de sa chambrière; de même dans les nouvelles de la duchesse de Malfi, du joueur Perillo et bien d'autres.

On sait le parti que nos dramaturges du XVIIe siècle ont tiré pour l'analyse psychologique, de l'usage des confidents. Sans doute, il serait ridicule de prononcer le nom de Racine à propos de Belleforest, mais il faut reconnaître que ces entretiens contribuent à nous faire pénétrer plus avant dans le caractère des principaux personnages des *Histoires tragiques*. Chez Bandello, les confidents étaient réduits, en général, au rôle d'auditeurs bienveillants ou de complices. Devant la passion de leurs maîtres, ils ne hasardaient aucune objection et se déclaraient prêts à les servir. Il n'en est plus aussi souvent ainsi chez Belleforest. Dans la nouvelle du gentilhomme siennois trompé par sa femme, nous assistons à un long entretien de celle-ci avec une servante, Pie. La jeune femme se montre d'abord affectueuse et timide avec sa confidente; elle essaie de l'apitoyer sur son sort et de la séduire par des promesses. Mais en entendant l'aveu de cette passion coupable, la servante ne peut taire sa réprobation et son inquiétude; elle tente d'arrêter sa maîtresse sur le chemin qu'elle a déjà à moitié parcouru, et de la retenir par le devoir et la crainte des conséquences. Elle s'aperçoit bientôt qu'elle n'obtiendra rien. La dame lui laisse entendre qu'elle n'est pas venue chercher un sermon, mais une aide, et elle lui impose du moins, puisqu'elle ne veut pas favoriser sa passion, de ne pas la divulguer. Ce n'est qu'après ce vain essai de résistance que Pie consent, à contre-cœur, à aider sa maîtresse et se fait complice de sa faute.

On pense bien que les entretiens avec les Dariolettes ne sont pas moins volontiers développés par Belleforest que les confidences. Un mot de son modèle lui suffit pour bâtir, suivant un

thème toujours identique, un développement d'une dizaine de pages. Bandello écrivait dans la nouvelle de Zilie, en parlant de Philibert : « Ebbe mezzo d'altre donne che li parlarono. » Il n'en faut pas plus au traducteur pour nous conter longuement l'entretien de l'amoureux avec une dame à qui il confie une lettre pour Zilie; celui de Zilie avec la dame dont le message est fort mal accueilli; enfin les plaintes du malheureux, qui, au retour de la messagère, s'abandonne à son désespoir.

Sans doute, nous l'avons vu, bon nombre de ces entretiens quels qu'ils soient, ont un intérêt psychologique et c'est ce qui les a fait rechercher par Belleforest. Mais ils deviennent bientôt chez lui un procédé, un ornement littéraire qui parfois n'a pas d'autre valeur : ainsi, dans la nouvelle de la jeune femme faussement accusée d'adultère, la conversation du maître d'hôtel avec le gentilhomme, puis avec le mari; dans celle de Sophonisbe, l'entretien de Scipion et de Siphax; dans l'histoire d'Henry, duc des Wandales, celui du père avec son fils et le Tartare; enfin presque tous les entretiens et les discours ajoutés à la nouvelle de la vengeance du More.

Car Belleforest montre autant de goût pour les discours que pour les dialogues. Il se refuse rarement le plaisir d'en prêter à ses personnages ou de les développer, et, s'il le fait par hasard, c'est bien à regret : « Si Conrad n'eust esté si pressé, » dit-il dans une histoire de son second tome, « il eust chanté de belles chansons contre la trahison du Chastelain, et n'eust laissé d'accuser l'indiscrétion de son frère qui se fioit en celuy duquel il avoit suborné la femme, et qu'il sçavoit bien qu'il s'en estoit apperceu. Mais quoi? l'affaire méritoit autre chose que des paroles, et aussi est ce une folie que de s'attaquer ny aux morts ny aux absens. » En général, non seulement il réalise la plupart des discours que Bandello se bornait à indiquer ou rapportait au style indirect, mais encore il en introduit un très grand nombre. Beaucoup présentent comme les entretiens un intérêt psychologique : ce sont surtout ceux que les personnages se font à eux-mêmes, et qui correspondent assez exactement aux stances et aux monologues tra-

giques. Nous y voyons le héros tantôt s'abandonner à la passion qui le possède, tantôt, au contraire, en proie à des sentiments opposés, balancer entre deux résolutions. En voici un exemple entre beaucoup d'autres, tiré de l'histoire de Buondelmont :

« Ainsi il print congé d'elles, laissant son cœur en gage entre les mains de celle à qui il ne devoit point, et si passionné d'amour qu'il en oublioit presque les plus grans affaires, lesquels il alla depescher assez lentement, et de retour qu'il fut à son logis, si son soupper fut sobre, le repos fut encor moindre, ne faisant que resver toute la nuit sur l'occurence de ce qui se présentoit ou à prendre, ou à refuser. La diversité des pensemens luy travailloient tellement l'esprit, qu'il ne sçavoit en quoy se résoudre, ores se tournant vers la raison, et obéissant au droit et équité de la foy promise, puis quittant cecy se laissoit vaincre à son appétit, esguillonné de ce feu desja allumé en son cœur, sur le souhait d'avoir en sa possession la fille de la vefve qui luy avoit parlé : puis accusoit soy mesme de s'estre tant hasté de poursuyvre les Amidées : mais soudain se reprenant, disoit que s'il n'eust faict ceste folie, l'heur présent ne se fust point offert, l'occasion d'une sottise sienne ayant causé le commencement d'un si grand bien advenir. Et estant sur cest estrif et débat de la raison avec son fol désir, il disoit en soy mesme : Ah Buondelmont, et qu'il est facile à celuy qui ne sent aucune facherie de monstrer le chemin de consolation à celuy qui est oppressé de douleur. N'a guères je me fusse moqué de tout tant qu'il y a d'amoureux en Toscane, et n'eusse jamais pensé qu'un homme sage peust estre asservi à ceste douce passion : mais à présent je voy que le trait en est véritable, et que nul tant soit sage, riche, ni puissant ne peut s'en exempter estant assailly par ceste force. He Dieu ! et en quelles angoisses est réduite ma vie, qu'il faille que maintenant j'expérimente un mal que j'avois évité dès mon enfance, et ès détroits duquel je ne pensois jamais estre précipité, tant peu de compte je faisoy de ceste divinité d'amour. Et où penses tu, Buondelmont? L'amour aura il la puissance de te faire quitter celle à qui tu as desja promis ta foy, et qui n'est en rien moin-

dre que toy, soit en parens, sang, richesses ni noblesse? Sera il dit qu'une beauté fresle, caduque et de peu de durée te face oublier ton devoir, et te ravisse la réputation de loyauté, et nom de gentillesse que tu as eu jusques à present en l'esprit de la nation Florentine? Ah fol, laisse ces délibérations, et voy que Jason ne fust jamais heureux ayant quitté sa Médée quoy qu'elle ne méritast que mauvais traitement à cause de ses desloyautés. Hercule mourust enragé pour avoir plus tenu compte d'une esventée et mignarde, que de sa fidelle Dejanire: Paris causa la ruyne de son païs laissant Oenone quoy que simple gentille femme pour courir après une beauté extrême, mais qui fust comme une torche, et feu tout devorant en l'Europe et Asie. Et que sçay-je si pareil succez menace ceste cité si j'espouse ceste seconde pour quitter l'alliance des Amidées? Les Sabins jadis nos voisins tascherent bien de venger sur les Romains le rapt fait de leurs filles, quoy que le mariage ensuyvi coulourast un peu leur faute. Mais moy ravissant l'honneur et la grandeur de toute une famille en la mesprisant, avec quelle raison sçauroy-je coulourer mon faict, sinon le couvrant d'un sac moüillé, et en donnant le tort à l'amour, qui est seul sorty de ma fantaisie? veu qu'amour n'a point plus d'effort en nous, que celuy que nostre corruption luy donne, de laquelle il est produit, comme la vermine nuisible des plus sales ordures de la terre: aussi son fruict et effaits monstrent assez le lieu de sa naissance et que c'est la propre bastardise des desseins gastez de l'âme, laquelle fleschist vers la partie plus vile et sensuelle. Mais las! qu'ay-je dit! quel blasphème est sorty de ma bouche? est-ce possible que cecy se passe sans que je n'en sois puni aussi sévèrement que celle qui osa mesdire des enfants de Latone, ou que celuy qui offença par son orgueil le grand Apollon venant en controverse sur le son de la Lyre? Je me rens, ô Amour, je me rens, je tens les mains pour estre lié, me confessant ton esclave: seulement ne t'aigris point contre moy et pardonne mon offence procédant plus de transport et faute de conseil, que de malice, estant si pressé, que si tu ne me favorise et soustiens, si tu ne remédies à ma pensée, c'est fait de moy et ne sçay

plus en quoy je me doy résoudre. Résoudre, dit-il? si fais, et le sort en est tout jetté; car quand le monde devroit tourner sens dessus dessous, et que tous les hommes s'armeroient pour ma ruïne, afin de m'oster de ma déliberation, si est-ce qu'ils y perdroient leur peine, car ou je mourray, ou jamais autre ne sera ma femme, que celle divine beauté qui me bleça tantost, et l'Idée de laquelle est si vivement empreinte en mon âme que jamais d'autre impression n'y trouvera place. Et ayant dit cecy il s'endormit sur ceste folle resolution, deliberé que dès l'endemain il besongneroit si bien en ses amours, que l'effect s'en ensuyvroit selon sa fantasie. »

Ailleurs Belleforest a moins cherché à analyser qu'à exprimer les sentiments de ses personnages, et il a vu sans doute dans le monologue moins un procédé psychologique qu'un ornement littéraire. Dans la nouvelle d'Henry, duc des Wandales, la femme de celui-ci se tient à elle-même un long discours pour se persuader qu'Henry n'est pas mort, parce que, pense-t-elle, du haut du ciel son esprit lui aurait envoyé un avertissement et l'aurait consolée dans son malleur. Dans l'histoire de Timbrée de Cardone, l'amoureux trahi par son ami prononce, en guettant la venue d'un rival chez sa maîtresse, un monologue qui, pour la situation tout au moins, fait songer à celui de Figaro :

« Est-il possible que ma Fénicie en l'aage qu'elle est, se soit ainsi oubliée que d'aymer autre que moy qui luy suis si affectionné? Se peut-il faire que celle qui, sous le voile de chasteté, a si souvent rejetté mes prières, se soit accointée d'autre que moy, et aye deçeu celuy qui n'a admiré que sa constance? et croiray-je que ceste grande simplicité qui est painte vivement en la face de mon espouse, puisse couvrir avec un si gentil masque une trahison si détestable? Ah Fénicie qui me sembloit le Phénix de toutes les damoiselles de Sicile, et tu as deçeu un amy si loyal, et perdu envers luy la réputation de fille honneste, vertueuse et pudique! Je ne le puis croire, en ma fantasie, que jamais tu aye imaginé à te tromper toy mesme, et par mesme moyen occir celuy qui ne desiroit que ta grandeur et avancement. Je ne croiray point qu'elle se forface et

se donne à autre en proye, ce sont forbes excogitées pour me destourner de l'aymer, et c'est quelque envieux de son heur et du mien, qui veut semer discorde entre nous, à fin qu'il emporte la proye que j'ay tant poursuyvie. Non, non, je me lèveray d'icy, je ne seray point si sot que de m'amuser à ces tromperies, et sçauray si l'accusation faite contré m'amie, est véritable l'oyant de sa propre bouche. Elle ne le sçauroit dissimuler, la honte naturelle sera l'indice de son forfait, s'il y en a en elle, et faudra que la couleur manifeste les affections de l'âme. Mais que dis-je? A quel tesmoing veux-je donner foy en chose de telle conséquence? A la face d'une femme qui s'est abandonnée et qui a despouillé la honte en se desvestant de sa pudicité? Y a il rien plus effronté qu'un âme qui a fait prodigale largesse de son honneur? Y a il asseurance pareille à celle d'une putain, qui se justifie ayant fait quelque faute insigne? La pensez-vous faire rougir apres le fait, puis que la honte ne luy a peu empescher de se forfaire, ny l'honneur obvier à sa meschante déliberation, ny le devoir à estre loyalle à celuy à qui elle doit la foy?

» Et ignoroy-je quelle est l'inconstance, légereté, changement et instabilité d'une femme? Estoy-je sans avoir ouy parler de leurs desdains mal bastis, et de l'appétit desordonné qu'elles ont de choses nouvelles? Et où est l'homme qui sçaurait vaincre ny surmonter par son astuce la cautelle et malignité de ce sexe, mis au monde pour nostre tourment?

» Ah Fénicie! je meurs pour te cognoistre autre que tu n'es, à sçavoir voyant ceste douceur naïfve de ton visage, tu es une Diane de chasteté, mais à l'effait tu dénigres ce que la face monstre en toy de loüable. »

De même la seconde partie de la nouvelle de Diego contient chez Belleforest plusieurs discours destinés à exprimer plus vivement et d'une façon plus littéraire au gré du traducteur, le repentir ou la joie des divers personnages. Mais parmi les développements de ce genre nous rencontrons surtout des lamentations, des prières ou des apostrophes. Dans des histoires tragiques et amoureuses, les lamentations trouvent naturellement leur place. L'amoureux Cornelio, caché dans la

cheminée de sa maîtresse, gémit de froid et de peur en entendant la voix du mari ; un autre, Pandolfe, du fond du coffre où son amante l'a enfermé, écoute son arrêt de mort et se lamente sur son sort et sur la cruauté des femmes ; Genièvre donne libre cours à sa douleur devant le cadavre de celui qui l'avait séduite ; et la pauvre femme de Milan se plaint amèrement de l'avarice du curé qui a refusé d'enterrer son mari. Mais la plupart des héros de Belleforest, surtout lorsqu'ils se sentent sur le point de mourir, élèvent leurs pensées vers le ciel, et plus d'un, au souvenir de sa vie coupable, s'abandonne à un sincère repentir. Le comte Hugues ou le procureur Tolonio en sont des exemples. Quant aux innocents, que la mauvaise fortune semble poursuivre, ils la reçoivent avec résignation et offrent leur vie en expiation de leurs faiblesses. Témoin le duc Henry, prisonnier du sultan, la femme de Riviery, déshonorée et torturée par son esclave more, ou la jeune femme, faussement accusée d'adultère et jetée dans la fosse aux lions. Il y a assurément moins de sentiment et plus d'artifice littéraire dans les apostrophes aux cadavres que Belleforest a développées ou introduites dans quelques-unes des ses nouvelles. Mais le public aimait les discours, et les écrivains savaient flatter ses goûts. Ceux des *Histoires tragiques*, aussi bien que ceux d'*Amadis,* eurent l'honneur d'être réunis en un *Trésor*[1]. On

1. *Le Thresor des Histoires tragiques de François de Belle-forest, contenant les Harangues, Discours, Complaintes. Remontrances, Exhortations, Missives et autres propos remarquables contenus en icelles.* A Paris, chez Gervais Mallot, à l'Aigle d'or, rue S[t]-Jacques, M. D. LXXXI, avec privilège du roy; in 6 [Bibl. Sainte-Geneviève, Res. 7365].

Ce recueil comprend la plupart des monologues, discours, entretiens et lettres des quatre premiers tomes des *Histoires tragiques*, ainsi que du volume qui dans les collections porte d'ordinaire le numéro VI (composé de douze histoires et dédié à Guillaume des Lombards). Sur ces quatre-vingt-douze nouvelles, une douzaine seulement ont été omises (I, 4, 10, 12, 17; II, 24, 29; III, 39, 50; IV, 66, 68, 72, 76). Une table méthodique, dressée en tête du recueil, groupe successivement les harangues, les discours, les complaintes, les remontrances, les exhortations et les épîtres qui se trouvent disséminés dans les divers extraits du volume.

Je me bornerai à relever dans les pièces liminaires quelques indications curieuses. Le titre, tout d'abord, nous montre que Belleforest est regardé comme le seul auteur des *Histoires tragiques*. Bien que les six nouvelles italiennes rendues par Boaistuau aient fourni à Gervais Mallot la matière de ses vingt-cinq premières pages, le nom de l'ancien traducteur ne figure ni sur le titre, ni dans le privilège, ni dans la préface. Celle-ci, d'ailleurs, contient plusieurs déclarations assez intéressantes. Dans une comparaison avec les « sornettes et contes forgez » de l'Amadis, l'éditeur, pour flatter le goût de ses contemporains, s'attache à mettre en relief la véracité des *Histoires tragiques*, qui confère à ces récits une supériorité incontestable sur les romans d'aven-

y joignit bon nombre des lettres que contenait le recueil de Belleforest. Nous avons vu déjà cet ornement apparaître timidement dans les *Histoires* de Boaistuau; il s'étale avec complaisance chez son continuateur. Non seulement toutes celles que mentionnait le texte italien nous sont données *in extenso*, mais Belleforest en ajoute dans la plupart de ses nouvelles et, en particulier, dans les développements qu'il introduit sur la naissance de la passion et les premières tentatives de ses amoureux. La lettre semble être alors, littérairement du moins, le mode normal, et presque nécessaire, de la déclaration amoureuse, et l'office des Dariolettes se réduit le plus souvent à faire agréer les missives des soupirants.

En général, du reste, les vers viennent prêter main-forte à la prose, et les sonnets, les épîtres, les complaintes et les élégies chantées sur le luth donnent des assauts à la vertu des jeunes filles, ou essaient d'adoucir la cruauté des coquettes. De ces poésies, quelques-unes étaient citées par Bandello, mais la plupart sont complètement de l'invention du traducteur. Bien qu'il attribue en effet à certains vers qu'il ajoute, comme l'épitaphe des deux amants (II, 4), une authenticité historique; bien qu'il déclare ailleurs que, faute d'avoir pu obtenir la copie d'un épigramme italien, il doit se contenter d'en signaler l'existence, la liberté avec laquelle il rend les rares poésies citées par Bandello, et l'examen même de celles qu'il introduit attestent qu'il n'a vu dans ces additions de fantaisie qu'un simple ornement littéraire. Il manifeste, d'ailleurs, un goût très vif pour ce procédé, et les pièces de plus de cent vers ne sont pas rares dans ses nouvelles. Nous avons la preuve que le public fit bon accueil à sa muse, car un tiers environ de ces

tures jadis à la mode. D'ailleurs, ajoute-t-il (et c'est la justification de son livre), c'est surtout à cause des discours, des entretiens et des lettres que les *Histoires tragiques* « ont esté si bien receues, et qu'on s'est adonné si soigneusement a la lecture d'icelles ». Mais, outre le plaisir qu'éprouveront les lettrés à cette lecture, tous ceux qui « désirent s'exercer à parler proprement et elegamment nostre langue Françoise » profiteront de ce nouveau recueil, car, dit le privilège, la langue « est autant jolie et ornée au discours desdites Histoires que en quelque autre livre qui soit mis de longtemps en lumière ». Quelque part qu'il faille faire dans de telles déclarations à un souci évident de « réclame », nous pouvons néanmoins conclure de cette appréciation que les défauts qui nous choquent aujourd'hui dans le style de ces nouvelles parurent des beautés à plus d'un lecteur contemporain.

poésies fut mis en musique et passa dans les recueils de chansons de la fin du xvie siècle[1].

*
* *

Même en dehors de ces pièces de vers, en dehors des citations de poètes modernes comme Ronsard ou du Bellay, et des traductions en vers de poètes anciens ou italiens, Belleforest

1. Voici un certain nombre de ces pièces. B désigne les *Histoires tragiques* de Belleforest; W le recueil de chansons publié par Waesberge sous ce titre : *Recueil et Eslite de plusieurs belles chansons joyeuses .... par I. W. Livre premier*. Anvers, chez Jean Waesberge 1676. in-12 [Bibl. royale de Munich. P. O. Gall. 8-1819.]; E *l'Excellence des chansons les plus joyeuses et relatives ....* Lyon Benoist Rigaud 1584, in-16. [Bibl. de l'Arsenal B. L. 8731]; R, un manuscrit de la Bibliothèque James de Rothschild.

Amour, est-il possible
Que je voye son corps.
B. III, 456 v°; W. 18 b.

Avec l'espoir
Plus ne veux voir.
B. II, 301 v°; W. 261 a.

Celle moytié de mon âme
Qui en recherchant son mieux
B. I, 213 v°; W. 29 b.

D'un désir genereux
Mon âme estant poussée
B. IV, 126; W. 129 a.

D'un feu si cuisant m'epreuve
L'archer indomptable Amour
B. III, 26; W. 279 a.

En un moment je vaincs
Le mal duquel me plains.
B. II, 228 v°; W. 128 b.

Est ce mon bien qu'un tourment qui me [dure
Incessamment et sous lequel j'endure?
B. III, 261 v°; R. 64 a.

Je n'avois onc senty le dard
Ni le feu ni le trait mignard.
B. IV, 373; W. 180 b.

La menace d'un aise
Longuement esperé
B. III, 229 v°; W. 262 b.

La mere commune du corps
Qui cause, tient et vivifie
B. III, 360 r°; W. 177 b.

L'amour qui regist mes desirs
Et qui cause les desplaisirs.
B. IV, 320; W. 179 b.

Las! Cupidon volage
Indigné contre moy [chant de la Parque).
B. III, 176; W. 111 b; E. 56 b (sur le

Les angoisses fâcheuses
Que souffre incessamment
B. III, 481; W. 265 a.

L'espoir qui florist en mon cœur
Ne peut croistre par autre honneur.
B. II, 223; W. 177 a.

Mais pourquoy n'est mon cœur en cendre
Bruslé ainsi incessamment.
B. III, 380; W. 207 b.

Quels seront les clairs ruisseaux
Quelle la vive fontaine?
B. III, 82 v°; W. 39 a.

Si l'amour, la mort, le temps
Avoient mesuré mes destresses.
B. II, 27 v°; W. 55 b.

S'il y a au monde peine
Que le cœur des hommes geine
B. IV, 214; W. 143 b.

Un vif rayon, une vive clairté
D'un sainct subject a offusqué mon ame.
B. II, 276 v°; W. 192 b.

Voy, madame, la peine
Evidente et certaine.
B. II, 261; W. 134 a.

recherche quelquefois les tours ou les procédés poétiques. L'influence du *Roland furieux* et d'autres poèmes, surtout épiques, de l'Antiquité ou de l'Italie, avait répandu chez nous l'usage des expressions poético-mythologiques pour indiquer les moments du jour ou les époques de l'année. Belleforest écrira lui aussi : « Comme la nuit commençast à couvrir la terre du manteau de son obscurité » ou « Dès qu'il veid qu'il s'adjournoit, et que l'aube avant coureuse du jour semonnoit Apollon à atteler ses chevaux pour recommencer sa course en nostre hémisphère. » Mais les figures poétiques les plus fréquentes dans les *Histoires tragiques* sont, je crois, les comparaisons dont l'Arioste aussi fournissait des modèles « Qui vit jamais un Lyon se hérisser et estendre la queue, voyant de loing le Thaureau s'aprester au combat? Tel estoit Gensualdo voyant venir ceste troupe sans armes... ; » ou : « Qui a veu le Renard aller dans la court ou les poules repairent pour y prendre son repas, se cacher par les buissons au moindre bruit que les passans sçauroyent faire? Ainsi estoit le Ferraroys poursuyvant son adversaire (la jeune fille dont il veut jouir par force). » La vingt-troisième histoire nous présente une « belle similitude » au témoignage de l'éditeur : « Qui eust veu les citoyens de Nocère après ceste séditieuse harangue eust jugé ouyr un pareil bruyt que font les abeilles lorsque sortans de leurs rusches elles bourdonnent parmy un beau vergier décoré et embelly de fleurs diverses... » Ici, nous voyons « une pauvre amante tremblante comme la fueille au soufflement d'un Zéphire lorsque le soleil commence à espandre ses rayons et souspirant si estrangement qu'il sembloit que l'âme luy deust partir du corps. » Là, c'est une accumulation maladroite d'images soi-disant poétiques, de souvenirs mythologiques et de comparaisons avec les phénomènes de la nature : « Le jeune homme durant que ceste tempeste bourdonnoit dans l'estomach transporté de son jaloux père, comme durant la canicule l'on oyt le bruit d'une future tempeste sur les monts Pyrenées et aux abismes d'un Æthne Sicilien ; il arriva en la maison en la male heure : car la tourmente tourna toute sur luy, les esclatz de laquelle

reverbèrèrent sur le père malheureux. Qui sortant du lieu d'où il avoit attiré les vapeurs, cause de cest orage, de mauvaise fortune, il s'embatit sur son filz, lequel parloit avec une bonne dame qui se tenoit en ce logiz. Le jaloux et enragé vieillard, escumant de fureur, comme un verrat, et mugissant de colère, non moins qu'un toreau pressé ou de faim ou du désir de sa compagne, voyant l'adolescent en telle frénésie...; » et plus loin : « Ce propos finy, emeu d'un désespoir diabolic, rugissant comme un lyon et hérisonné de je ne sçay quelle furie, comme un sanglier aculé d'une émeute de chiens, tourna contre soy mesme son fer vengeur et foudroyant... »

On voit que le goût de Belleforest pour les comparaisons ne lui réussit guère. Les métaphores, qu'il emploie aussi volontiers, ne sont pas beaucoup plus heureuses. Tantôt elles sont incohérentes, comme dans cette phrase : « La pauvre garse, cognoissant assez qu'on la menoit à la boucherie de sa chasteté et pudicité et au dernier supplice de la fleur de sa virginité; » tantôt, au contraire, il les prolonge maladroitement à la façon de Trissotin et des précieuses : « Il délibéra de voir si l'eau de son espoir se pourroit en quelque endroit trouver guéable, s'asseurant, là où il seroit precipité en l'abisme d'un refus et mespris de son service, de ne se retirer point, ains se plonger plus avant, afin de voir une plus hastive ruine de soy et de ses désirs; » ou encore : « Il se mit à souspirer si estrangement que l'on eust dict de son estomach que c'estoient deux soufflets de forgeron, tant le vent encloz en son cœur le faisoit haleter. Les yeux n'oublioient point cependant à desbonder un ruisseau de larmes, lesquelles puisées au centre du cœur, montoient au cerveau pour à la fin sortir par le tuyau propre à l'esgout de telle fontaine. » Au cours même du récit, l'expression est trop souvent relevée par des images banales et conventionnelles, ou au contraire par des rapprochements inattendus, mais que l'abus qu'en fait le conteur ne tarde pas à rendre eux-mêmes monotones. Ici, c'est un amoureux dont la maigreur évoque le souvenir d'un « hermite de Monserrat ou d'un Caloyer du Mont Athos » ; là, c'est la comparaison fastidieuse d'un person-

nage étonné ou muet d'émotion avec la femme de Loth, Battus changé en pierre, et la statue de Pasquille à Rome. Massinissa, à la vue de sa « Vénus Carthaginoise » dont la beauté « eust adoucy un cannibale », « s'enlace ès filets et cordages d'amour que Cupido lui avoit tendus ès yeux et grâces de Sophonisbe, pour le rendre aussi bien son sujet que Mars guerrier, duquel cestuy cy imitoit les prouesses ». Lorsque Belleforest décrit, en effet, les beautés de ses héroïnes, c'est d'ordinaire avec les plus médiocres clichés de la galanterie conventionnelle. Un de ses amoureux « louoit sa dame de grande beauté et se miroit absent, ores en ses yeux vers rians, et si attrayans qu'il sembloit qu'Amour y eust dressé son domicile pour de là en avant élancer ses traicts et passionner les âmes de ceux qui s'amuseroyent à contempler une si celeste lumière; puis advisoit le trait gentil de son nez respirant doucement, et le corail vermeil de ses lèvres pourprées, desquelles sortoit un air si souëf qu'il surpassoit le musc et l'ambre, et toutes les fleurs odoriférantes que nourrit l'Orient ou que le Printemps produit pour l'ornement plus beau de la terre. Mais quand ce vint à se ruer sur la blancheur délicate de sa gorge et sur les gazons haletans qui ornoyent le délectable vallon de son estomach, lors saisi d'un grand estonnement ne sceut que faire sinon prendre un luth... »

Ce n'est pas là, il est vrai, le style continuel de Belleforest. Malheureusement le ton familier qu'il essaie de prendre le plus souvent n'est guère plus naturel ni plus plaisant. Lorsqu'il parle des mésaventures de ses « pigeons à plume follette » ou de ses « oyseaux en cage »; lorsqu'il raille les « allées et venues d'un pélerin » (entendez d'un amoureux), ou qu'il appelle contadine farineuse la fille d'un meunier que recherche un courtisan, nous avons l'impression qu'il va chercher bien loin une attitude simple, et que suivant une locution qu'il aime à employer, il « se chatouille pour se faire rire ». Chez Bandello, si les plaisanteries étaient parfois monotones ou grossières, on sentait du moins qu'il ne s'était pas mis en frais d'esprit pour les trouver. Les maris trompés allaient tous en Cornouailles sans bateau; ceux de Belleforest sont inscrits au

registre des soldats qui combattent sous l'enseigne de Vulcain, deviennent de la race de la Lune (qui a des cornes au croissant), ou portent sur le front les rayons de Moyse. Cette familiarité sans spontanéité, et cette ironie un peu lourde, nous les retrouvons dans les quelques descriptions licencieuses que les principes moraux de notre traducteur ne lui ont pas fait retrancher de son œuvre. Ici encore, Bandello était plus grossier peut-être, mais Belleforest est plus grivois, par la recherche de l'esprit et l'emploi d'allusions et de périphrases qui, bien loin de voiler l'image ou la plaisanterie, ne font que la souligner davantage.

Cette impression pénible de lourdeur, de pesanteur, est en somme celle qui se dégage le plus nettement de la manière de Belleforest. Qu'il s'agisse de développements moraux ou de digressions historiques, d'analyse de sentiments ou d'ornements littéraires, ce qui lui manque le plus, c'est toujours une certaine discrétion, une certaine finesse, cet art de laisser entendre plus de choses qu'on n'en dit. Le même jugement peut convenir à l'allure générale de son style et à la structure de sa phrase. Si la noblesse de la pensée et la profondeur de sa conviction lui font parfois rencontrer, nous l'avons vu, des expressions vigoureuses et presque éloquentes, sa prose en général se traîne péniblement sans pouvoir se dégager des incidentes et des subordonnées. « Ce qui advint le mieux à propos du monde pour Ludovic, veu que s'il eust parlé, ce fust esté grand fait, si la fille ne se fust advisée de la fourbe, veu la pratique qu'elle tenoit avec le premier et duquel elle entendoit très bien la parolle : et ainsi il eust tout gasté et eust perdu le bien avec ceste courtoisie qu'il s'estoit acquis en n'y pensant point. » Ailleurs Belleforest n'échappe à cette lourdeur que par une anacoluthe : « Mais la fille qui estoit jeune et chaste et qui ignoroit toutes ces folies d'amourachemens comme celle qui s'amusoit plus à gaigner sa pauvre vie avec son père et sa mère qu'à regarder si elle estoit œilladée de quelque folastre. Le travail luy désapprenoit ce que la chair a de mal et chatouilleux... » ou « L'Archipélague en la mer Méditerranée, que jadis on a renommée du nom d'Egée, roy

d'Athènes, fils de Pandion, ainsi que plusieurs l'estiment, mais Strabon est d'autre advis, et rapporte cecy à une ville appellée jadis Egé qui estoit assise en Eubée à présent Negrepont: or cest Archipelague estant spacieux est aussi illustré et embelly de plusieurs belles isles riches... » L'anacoluthe est même parfois inexplicable, et devient une véritable incorrection, dans des phrases comme celle-ci: « Cecy estoit fort aisé à la Royne pour estre aymée de chacun et respectée, à cause que Alboin la prisoit et luy faisoit bon visage, et qui peut estre l'aimoit encore plus qu'il n'en monstroit le semblant. »

Pour ces raisons de style, comme pour toutes celles que cette trop longue étude a essayé de dégager, l'adaptation de Belleforest est littérairement inférieure à celle de Boaistuau. Nous avons vu, d'ailleurs, que, par l'esprit et les tendances qu'elle manifestait, elle s'en rapprochait à plus d'un égard. C'est le même souci de la clarté, de la vraisemblance et de la psychologie, avec un goût plus vif et plus indiscret pour certains développements, à la fois procédés d'analyse et ornements littéraires. Nos deux traducteurs se sont rencontrés sur ce point, parce qu'ils ne faisaient que se conformer aux exigences de leur temps. C'est au contraire plutôt au tempérament et au tour d'esprit personnels de Belleforest qu'il faut attribuer les nombreuses additions historiques et surtout morales dont son prédécesseur, plus soucieux de la valeur littéraire de son œuvre, ne lui donnait pas l'exemple. En dépit, d'ailleurs, de ces différences, qui sans doute échappèrent à la plupart des lecteurs contemporains, les *Histoires tragiques* de Belleforest eurent autant de succès que celles de Boaistuau, et nous verrons qu'elles ne furent pas sans influence sur les nouvelles, non plus que sur la poésie et le théâtre du demi-siècle qui suivit.

René STUREL.

VIGNY ET LES LITTÉRATURES MÉRIDIONALES

Le comte Alfred de Vigny eut toujours le culte de l'héroïsme, le culte de l'honneur. C'est ce qui l'attira vers les littératures méridionales. D'une part, l'Italie, avec *le Roland furieux* ou *la Jérusalem délivrée,* lui montrait l'héroïsme des « paladins antiques ». Il remarquait leurs belles aventures, leur superbe isolement, le danger surtout auquel les exposait la femme. D'autre part, l'Espagne lui révélait une variété de l'honneur, l'honneur castillan. Don Quichotte lui apparaissait comme un modèle du chevalier méconnu. Il interrogeait Calderón sur le souci de la réputation.

*
* *

Pour l'Italie, — nous ne croyons pas faire de graves omissions [1], — qu'il nous suffise de parler de l'Arioste et du Tasse.

1. Il serait difficile de noter une influence sérieuse de Dante sur Alfred de Vigny. Certes, il a lu *la Divine Comédie,* laquelle fut traduite successivement par trois de ses amis les plus chers, Antony Deschamps (1829), Brizeux (1840) et Ratisbonne (1856-1860). En 1831, il reconnaissait dans les satires d'A. Deschamps « des mouvements de bile et de fiel à la manière de Dante ». *(L'Avenir. Première Lettre Parisienne,* 5 avril 1831.) Ce qui indique une connaissance, si mince qu'elle soit, de Dante même. Dans *Stello* (1832), se trouve une aimable allusion à Dante : « Qui eut raison des Guelfes ou des Gibelins à votre sens ? ne serait-ce pas la *Divina Commedia ?* » (Chap. XXXIX.) Le 15 avril 1852, il envoyait à Évariste Boulay-Paty un sonnet dont nous détachons ce quatrain :

> Là, près d'un chêne, assis sous la vigne pendante,
> Des livres préférés j'assemble le conseil ;
> Là, l'*octave* du Tasse et le *tercet* de Dante
> Me chantent l'*Angélus* à l'heure du réveil.
>
> (*Journal d'un Poète.* Ed. Delagrave, p. 275.)

Mais, comme il ajoute aussitôt : « De ces deux chants naquit le sonnet séculaire, » peut-être n'isole-t-il, parmi ses auteurs préférés le Tasse et Dante, que pour mieux marquer l'origine du sonnet ; la valeur du témoignage en serait diminuée. A la Bibliothèque de l'Arsenal, il est un exemplaire de la traduction de Ratisbonne, annoté par Vigny. (E. Dupuy, *La Jeunesse des Romantiques*, p. 364, note.) Mais cette

Il dut lire de fort bonne heure l'*Orlando furioso,* puisque du temps où il composait des tragédies, c'est-à-dire de dix-huit à vingt ans, il en tirait une tragédie qu'il brûla plus tard avec quelques autres. (*Journal d'un poète.* Éd. Delagrave — Année 1824, p. 30.)

Ce qui plut tout d'abord à Vigny dans l'*Orlando furioso*, ce n'était point assurément la satire des mœurs chevaleresques, — il restait gentilhomme, — mais bien plutôt les exploits extraordinaires. Toujours il aima les beaux faits d'armes; et celui qui, enfant, rêva de l'épopée napoléonienne, s'éprit plus tard du poète qui lui dépeignait, même en s'en moquant un peu, la vaillance des paladins. *Le Cor* (1825), bien qu'il ne soit pas directement inspiré du *Roland furieux*, *Cinq-Mars* (1826), indiquent assez le goût très vif qu'eut alors Vigny des coups d'épée et des aventures. Dans le roman de *Cinq-Mars* le duc de Bouillon, qui ne croit pas à la maladie de Richelieu, dit : « Je ne croirais point à sa mort même, que je n'eusse porté sa tête dans la mer, comme celle du géant de l'Arioste. » (Chap. XVII. Ed. Delagrave, t. II, p. 30.) Ce rapprochement inattendu donne à penser que le *Roland furieux* était un modèle vite présent à l'esprit de Vigny.

Arioste lui montrait aussi la grandeur de l'isolement. Les preux combattent seuls. Seul, Astolphe parcourt l'univers sur

traduction ne fut terminée qu'en 1860. Vers cette époque la formation intellectuelle de Vigny, et presque toute son œuvre étaient achevées. Quoi qu'il en soit, les réminiscences dantesques, à travers l'œuvre de Vigny, sont rares et surtout vulgaires. Au début du premier chapitre de *Servitude et Grandeur militaire* (1835), il remarque que « selon le poète catholique » il n'y a pas « de plus grande peine que de se rappeler un temps heureux dans la misère ». Mais Musset le dira aussi dans son poème *le Souvenir* en 1843. Qui oserait parler longtemps du souvenir sans citer l'opinion de Dante? Le poète de *Wanda* (1847) devant l'atrocité de la vengeance du czar s'écrie : « Est-ce de notre siècle ou du temps d'Ugolin? » Mais l'histoire d'Ugolin, comme celle de « l'éternel baiser », comme l'inscription de la porte des enfers, est tombée dans le domaine public. Les droits de Dante sont périmés. Si Vigny avait lu *la Divine Comédie* au temps de sa féconde inspiration, lui qui aimait « les contempteurs des dieux », n'eût-il rien tiré de l'orgueilleuse attitude de Farinata, dressant la poitrine et le front pour mieux marquer son mépris de l'enfer? (*Enfer*, ch. X.) Lui qui aimait contempler les dieux vaincus par les hommes, n'eût-il pas retenu l'arrogant défi de Capanée? Tel il était vivant, tel il reste mort, et Jupiter n'aura pas la joie de sa vengeance. (*Id.*, ch. XIV.) Lui enfin qui aimait les fins stoïques et silencieuses, n'eût-il pas noté le fier récit que fait Ulysse de l'expédition où il mourut? Déjà vieux, Ulysse entraîne ses compagnons à un voyage de découverte. Vous n'êtes pas faits, dit-il, pour vivre comme des brutes, mais pour chercher la vertu et la science. Brisé par la tempête, il se borne à dire : « La mer se referma sur nous. » (*Id.*, ch. XXVI.)

l'Hippogriffe. Seul, Roger part conquérir l'empire de Constantin. Même les femmes, Angélique, Marphise, Bradamante, dédaignent l'appui d'un chevalier et la protection des masses. Pour mieux rendre cette confiance en soi et ce mépris des foules, Arioste compare les hommes et les animaux ; la comparaison frappait à ce point Vigny qu'il en tirait, vers 1844, le plan d'un poème. En effet, ne trouvant pas honorable qu'un grand nombre de chevaliers voyagent ensemble, Marphise disait : « Les étourneaux et les pigeons volent en grande troupe : les daims, les cerfs et les animaux timides aiment à s'accompagner ; mais le hardi faucon, l'aigle audacieux qui ne comptent sur aucun secours étranger, les ours, les tigres, les lions, tous ces animaux courageux vont toujours seuls, nulle espèce de danger ne leur paraissant redoutable. » (Chant XX.) Or, nous lisons dans le *Journal d'un Poète :* « Poème. Les animaux lâches vont en troupes. — Le lion marche seul dans le desert. Qu'ainsi marche toujours le poète. » (1844, p. 170.) De tous les animaux de l'Arioste, Vigny, qui aime l'unité, ne retient que le lion ; et il le donne en exemple au poète, qui doit jouer aux époques modernes le rôle noble et civilisateur des chevaliers errants. Je sais bien que d'ordinaire on fait honneur de cette comparaison à Byron. Vigny l'aurait tirée de *Manfred :* « Je dédaignai de faire partie d'un troupeau de loups, quand même c'eût été pour le guider. Le lion est seul dans la forêt qu'il habite ; je suis seul comme le lion. » (Acte III, sc. I. — Cf. Estève, *Byron et le Romantisme français*, p. 399.) La pensée est identique. Mais, sans chercher si Byron ne serait pas lui-même tributaire de l'Arioste, il nous semble que la phrase de Vigny est plus près du texte de l'Arioste que de celui de Byron. Les daims, les cerfs, représentent bien mieux pour notre poète « les animaux lâches » que les loups, dont précisément il avait fait, l'année précédente, le symbole du courage stoïcien. (*La Mort du loup*, 1843.) Enfin, s'il est hors de doute que Byron, non moins que Chateaubriand et Mme de Staël, ait familiarisé Vigny avec l'idée de l'isolement, remarquons toutefois que la sainte solitude de Vigny est beaucoup plus semblable à l'isolement des preux qu'à l'isolement du héros, j'allais dire du

bandit byronien. Issu du crime et non de la sainteté, l'isolement chez Byron engendre la haine. Son héros s'écarte des hommes avec mépris et se perd avec délice dans la nature [1]. Stello, au contraire, aime l'humanité; et ce sont les hommes qui s'écartent de lui. S'il reste à l'écart, ce n'est pas pour se plonger au sein d'une nature détestée, c'est pour travailler dans le recueillement au progrès social. « Seul et libre accomplir sa mission, » telle est l'ordonnance du Docteur Noir à Stello. N'est-ce pas la devise des paladins? Et Vigny, dans *le Cor*, n'a-t-il pas chanté celui qui « seul, debout, Olivier près de lui » lutte contre une armée, et dont le son du cor fait dire à Charlemagne :

> Malheur ! c'est mon neveu ! malheur ! car si Roland
> Appelle à son secours, ce doit être en mourant.

Ainsi des preux ou des poètes l'œuvre bienfaisante s'accomplit dans la solitude; et la solitude matérielle des preux est bien l'image de la solitude morale des poètes.

Fort, tant qu'il est seul, le héros doit craindre la femme. Angélique est funeste à Roland, comme Dalila l'est à Samson. Par avance, l'Arioste confirmait la thèse de Vigny.

Pour Vigny, la femme est tantôt forte et dévouée, tantôt faible et perfide, le plus souvent faible et forte tout à la fois. Même quand il admire Éloa pour sa pitié, Éva pour son intuition, Wanda pour son dévouement, par orgueil masculin il croit à la supériorité de l'homme. La femme ne saurait « marcher sans guide et sans appui ». Car elle est « toujours un enfant ». Mais l'homme est souvent perdu par celle qu'il guide et soutient.

La doctrine de Vigny s'est surtout alimentée dans les livres; et nous avons montré ailleurs [2] tout ce qu'elle emprunte à Chateaubriand, Pope, Milton, Shakespeare, Richardson. Déterminons ici la part de l'Arioste.

1. FEUILLES D'HISTOIRE, Marc Citoleux. *Vigny et l'Angleterre*, article du 1er mars 1914.

2. ANNALES DE BRETAGNE, Marc Citoleux. *Chateaubriand et Alfred de Vigny*, novembre 1914. — FEUILLES D'HISTOIRE, *Vigny et l'Angleterre*, 1er janvier à 1er juin 1914.

Avouons d'abord que Vigny, qui apprit du XVIII[e] siècle à mépriser les femmes, put parfois être arrêté par l'Arioste sur la pente du mépris. Ainsi, le poète du *Roland furieux* n'hésite pas à placer l'intuition féminine au-dessus de la raison de l'homme : « Vos premières idées sont toujours lumineuses, vos premiers mouvements ne vous trompent presque jamais, et la sagesse n'est point en vous le fruit tardif de la réflexion. » (Ch. XXVII, début.) Or, dans *la Maison du Berger* ne lisons-nous pas :

Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles...
Mais aussi tu n'as rien de nos lâches prudences...

Vigny croyait difficilement à la fidélité et à la franchise des femmes; Arioste lui montrait des femmes vertueuses qui ignorent toute dissimulation. Bradamante et Marphise unissent la force à la loyauté. Enfin, Arioste ne fait nulle difficulté de dire que souvent les hommes valent encore moins que les femmes. C'est la conclusion de l'histoire de Joconde : il y a plus d'épouses que de maris fidèles. (Ch. XXVIII.) C'est la conclusion de l'histoire du Sénateur : L'avarice corrompt plus les hommes que les femmes. (Ch. XLIII.) Vigny ne va pas si loin. Il maintient pour l'homme un solide droit d'aînesse. Cependant l'Arioste l'empêchait d'oublier que la femme a sa grandeur.

Si l'Arioste ne dissimule pas la grandeur de la femme, il ne se prive guère non plus d'étaler ses faiblesses. Et l'auteur de *la Colère de Samson* dut plus d'une fois songer aux cruelles peintures du *Roland furieux*. Vigny, avons-nous dit, appelle la femme un enfant. Or, l'Arioste raille sa légèreté qui se manifeste surtout par l'inconstance. Ainsi, sans être vicieuse, la sensuelle Doralice abandonne Rodomont pour Mandricard (ch. XXVII); et, après la mort de Mandricard, se sent émue pour Roger qui le vainquit (ch. XXIX). Plus que l'infidélité, l'Arioste reproche aux femmes la perfidie. Non seulement les ingrates comme Angélique (ch. I), les débauchées comme Origile (ch. XVI), les criminelles comme Gabrine (ch. XXIII) ou Lydie (ch. XXXIV), abusent de la crédulité des hommes; mais les femmes les plus touchantes et les plus fières comme Isa-

belle (ch. XXIX) et Drusile (ch. XXXVII) ont tout naturellement recours, pour se sauver, au mensonge. C'est pourquoi maintes fois dans le *Roland furieux* apparaît ce que Vigny, plus tard, appellera la lutte éternelle :

> Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme.

C'est la lutte entre Origile et Griffon, entre Gabrine et Philandre, entre Lydie et Alceste ; lutte d'autant plus terrible que l'homme ne saurait oublier la femme : « Ah ! qu'ils sont impétueux dans le cœur d'un jeune guerrier, ces sentiments qui le portent à l'amour de la gloire ou qui le soumettent à celui de la beauté ! ces deux sentiments se combattent souvent dans son âme, et tour à tour ils sont vainqueurs. » (Ch. XXV.) N'est-ce pas le duel que déplore Vigny ?

> Troublé dans l'action, troublé dans le dessein,
> Il rêvera partout à la chaleur du sein...
> Plus fort il sera né, mieux il sera vaincu.

Presque autant qu'à Vigny, la femme paraît à l'Arioste née pour affaiblir et parfois anéantir les forces de l'homme. Le titre même de l'*Orlando furioso* l'atteste. Encore qu'elle ignore la folie de Roland et n'ait nul dessein sur lui, Angélique n'en fait pas moins de Roland une bête furieuse, comme Dalila fait de Samson l'esclave aveugle des Philistins [1].

Bref, le nom seul de l'Arioste éveillait dans l'esprit de Vigny des images et des idées précises. C'était le péril féminin ; c'était le fier individualisme et les belles aventures des chevaliers errants.

Au Tasse, comme à l'Arioste, Vigny demandait la peinture des mœurs chevaleresques. Et il conservait de la *Jérusalem délivrée* un souvenir assez exact pour qu'en 1856 deux jeunes filles parcourant le monde le fassent songer à Clorinde et à Herminie : « D'ici je vous vois chevauchant ; l'une plus accoutumée à l'escrime que l'autre, qui trouve le casque et la cuirasse un peu lourds. » (Lettre du 10 août 1856.) Il n'a

1. Arioste, d'ailleurs, rapproche le héros biblique et le héros chevaleresque ; « Roland que l'Éternel avait élu, comme il choisit autrefois Samson. » (Ch. XXXIV.)

point oublié que des deux jeunes héroïnes une seule est guerrière.

La *Jérusalem délivrée*, ainsi que le *Roland furieux,* flattaient le goût de notre poète pour les aventures et le courageux isolement des chevaliers. Argant seul « lutte contre toute une armée (ch. VII), Renaud seul et à pied s'avance dans la forêt enchantée (ch. XVIII). Sans secours il escalade le premier les murs de Jérusalem ». Un seul homme suspendu dans les airs résiste à une foule d'ennemis. (Ch. XVIII.)

Le Tasse lui aussi mettait sans le vouloir Vigny en garde contre la femme. La femme est rusée et prend à ses pièges les hommes les plus valeureux. Sans l'amour de Clorinde, sans l'amour d'Armide, Tancrède et Renaud seraient invulnérables. La femme est faible et affaiblit l'homme. « Orcan s'était fait un nom dans les combats; mais uni depuis à une jeune beauté, ce guerrier dégénéré n'est plus qu'époux et père. » (Ch. X.) Ainsi non seulement la femme, mais la famille est dangereuse pour l'héroïsme. Et le Tasse, après Platon, avant les Saint-Simoniens, inclinait Vigny à redouter la vie familiale. Il écrivait en 1833 :

« La vie de famille attendrit l'homme. Un mameluk est acheté à l'âge de douze ans en Circassie. Il est élevé en soldat, en centaure. Il a des esclaves égyptiennes qui jamais ne lui donnent d'enfants en Égypte; il n'a ni père, ni fils; il a des compagnons d'armes qu'il ne pleure pas quand ils tombent. Il est l'homme le plus énergique de la terre. Quelquefois j'envie cet homme et je regrette mes quatorze ans d'armée. » (*Journal d'un Poète*, p. 85.)

Quels que fussent les desseins du Tasse et de l'Arioste, ils entraînaient Vigny, malgré l'amour obligé de tout chevalier pour la dame de ses pensées, à mettre la femme en marge de la vie militaire et héroïque. Dans *Servitude et Grandeur militaire*, le commandant du *Cachet rouge*, le capitaine Renaud de *la Canne de jonc* sont des célibataires qui ne songent plus qu'à l'honneur et au devoir. Selon la forte expression de Bourget dans *Cruelle Énigme*, ils ont amputé leur cœur.

*
* *

L'Espagne intéresse Vigny parce qu'elle fut une des terres privilégiées de l'honneur chevaleresque.

Don Quichotte est à ses yeux un parfait chevalier, et le ridicule dont Cervantes l'a enveloppé ne lui nuit pas. En effet, Vigny ne considère pas le *Don Quichotte* comme une parodie des extravagances chevaleresques, comme un rappel au bon sens et à l'expérience, mais au contraire comme une exaltation de l'enthousiasme et de l'idéalisme. Cervantes n'aurait ridiculisé l'ingénieux Hidalgo que pour mieux prouver que toute supériorité est méconnue et bafouée. Don Quichotte est méconnu au même titre que Stello, Chatterton, Julien l'Apostat. Les écrivains de génie ont l'habitude de déformer tout ce qu'ils lisent: c'est une façon d'originalité. Vigny prête à Cervantes les idées romantiques sur l'ostracisme des grands hommes. Voici donc ce que l'on lit en appendice de *Daphné*, à la date du 23 avril 1837 :

« Après avoir profondément réfléchi, j'ai vu que la majorité incommensurable des lecteurs se méprennent éternellement sur la pensée des défenseurs de l'*Enthousiasme* et de l'*Idéalisme*, si, à l'exemple de Cervantes et de Molière *(Misanthrope),* ils le peignent ridicule pour le montrer disproportionné. C'est pourquoi j'ai entrepris de le peindre, non *ridicule* mais *malheureux*, afin que la *Pitié* étant excitée au lieu du rire, on ne pût se méprendre et que la *société* s'accusât et non lui. La société se méprendrait sur l'intention de l'écrivain s'il peignait la vertu ridicule. » (*Daphné*. Appendice, pp. 204-205.)

Ainsi Cervantes se proposait la même fin que Vigny : maudire le matérialisme de la société; et si les lecteurs s'y sont mépris, c'est qu'il emploie le ridicule. Pour éviter à la postérité pareille méprise, Vigny rendra malheureux, mais non ridicules, ses héros [1] : Gilbert, Chatterton, Chénier, Cinq-Mars, le

1. La note sur *Daphné* permet de mieux comprendre la réflexion du *Journal* à la date de 1834 : « On a fait des satires gaies ; je veux faire, soit dans des livres, comme *Stello*, soit au théâtre, des satires tristes et mélancoliques. » (Page 88.)

capitaine Renaud. Ils n'en sont pas moins frères de don Quichotte, et non seulement les hommes d'épée, Cinq-Mars ou le capitaine Renaud, mais les poètes. Ne dit-il pas dans son *Journal* que tout poète est un don Quichotte qui transforme en géants des moulins à vent ?

« Du Néant des Lettres. La seule fin vraie à laquelle l'esprit arrive sur-le-champ, en pénétrant tout au fond de chaque perspective, c'est le néant de tout. Gloire, amour, bonheur, rien de tout cela n'est complètement. Donc, pour écrire des pensées sur un sujet quelconque, et dans quelque forme que ce soit, nous sommes forcés de commencer par nous mentir à nous-mêmes, en nous figurant que quelque chose existe, et en créant un fantôme pour ensuite l'adorer ou le profaner, le grandir ou le détruire. Ainsi, nous sommes des don Quichottes perpétuels et moins excusables que le héros de Cervantes, car nous savons que nos géants sont des moulins et nous nous enivrons pour les voir géants. » (*Journal d'un Poète*, 1839, p. 141.)

En elle-même, la pensée est curieuse. Car elle nous montre que Vigny n'est pas un observateur qui s'appuie sur la réalité des faits, mais un visionnaire qui considère le vain fantôme des idées. Toutefois, ce que nous voulons remarquer ici, c'est qu'il ne manque jamais d'absoudre Don Quichotte de ses extravagances, et qu'il l'admirait assez pour en faire un de ces êtres synthétiques, comme Moïse ou Samson, dont la figure devient le symbole de ses conceptions philosophiques.

D'ailleurs, comment Vigny n'eût-il pas admiré dans don Quichotte sa pureté, sa candeur, sa frugalité, sa courtoisie exquise, sa conversation parfois si sensée et toujours si diverse, sa loyauté, sa ténacité, cette noblesse enfin qu'aucune avanie ne saurait avilir? A coup sûr, ce ne serait pas Vigny qui le blâmerait d'oser rompre en visière à tout le genre humain, et lui reprocherait ce qu'il louait chez les héros du Tasse et de l'Arioste : le courage d'accomplir sa mission sans la promiscuité d'autrui. Il fut même tenté de faire prendre à son héros Cinq-Mars un bastion à lui tout seul. Voyant rôder Cinq-Mars autour du bastion, une sentinelle espagnole lui

criera de loin : « *Señor caballero*, est-ce que vous voulez prendre le bastion à vous seul et à cheval, comme Don Quixote-Quixoda de la Mancha ? » Du moins, Cinq-Mars le prendra-t-il avec le minimum de troupes, et à cheval. C'est presque digne des romans de chevalerie. (*Cinq-Mars*, ch. IX. *Le Siège*.)

Vigny n'a pas manqué non plus de mettre aux côtés de Cinq-Mars un autre Sancho, c'est Grandchamp. Le bon sens un peu égoïste de Grandchamp, semblable à celui de Sancho, murmure sans cesse contre les généreuses imprudences du jeune marquis. Les deux valets sont fidèles jusqu'à la mort et de bon secours. Sancho remet sur pied Don Quichotte renversé et répare de son mieux leur équipage. Grandchamp se trouve à point pour donner un nouveau cheval à Cinq-Mars ou pour bander sa blessure. Amis des longs discours, ils n'épargnent à leurs maîtres ni les remontrances, ni les conseils, ni les proverbes. Les proverbes de Sancho sont d'un artisan et ceux de Grandchamp, d'un soldat. Il ne faut pas étendre la jambe plus loin que ne va le drap, dit l'un. (Seconde Partie, XLV.) Le plomb est ami de l'homme, dit l'autre [1]. (Chap. XI. *Les Méprises*.)

De toutes les œuvres de Vigny, *Cinq-Mars* rappelle le plus les romans d'aventures d'Italie ou d'Espagne.

Bien qu'il ait toujours protesté de son admiration pour Lope de Vega et Calderón, Vigny admire le théâtre espagnol par bienséance romantique, car s'il a lu quelques comédies de Calderón, c'est moins en auteur dramatique qu'en philosophe curieux de connaître les diverses manifestations de l'honneur humain.

En effet, à la tragédie imitée des anciens, les Romantiques substituèrent le drame imité des modernes : espagnols, allemands ou anglais. Vigny ne pouvait donc refuser dans la préface de ses drames une élogieuse mention au théâtre espagnol : il n'y manque jamais. En 1729, dans la *Lettre à Lord...* sur la soirée du 24 octobre 1829, c'est-à-dire sur la première

1. De temps à autre Vigny revenait à Cervantes. Le 23 janvier 1849, il demandait à Eusèbe Castaigne, bibliothécaire de la ville d'Angoulême, entre autres livres, « *La Vie d'Alger*, soit en espagnol, soit en français, par Cervantes (livre assez rare, je crois) ».

représentation du *More de Venise*, il s'écrie avec grandiloquence : « Corneille, l'immortel Corneille, avait donné au *Cid* cette véritable épée moderne d'Othello, *dont la lame espagnole est dans l'Èbre trempée, Ebro's temper !* » (*Théâtre*. Éd. Delagrave, tome II, p. 91.) Mais il faut ajouter qu'il abandonnait à Victor Hugo le soin de mettre sur la scène les drames espagnols d'*Hernani* ou de *Ruy-Blas*. Quant à lui, il s'était réservé de traduire le *Roméo et Juliette*, puis l'*Othello* de Shakespeare. La littérature anglaise, certes, lui était plus familière que la littérature espagnole. Le 18 août 1839, terminant un *Avant-Propos* pour une nouvelle édition du *More de Venise*, il acclamait Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Goethe, Schiller. (*Id.*, *id.*, p. 68.) L'année suivante, il écrivait dans son *Journal :* « Homère, Virgile, Horace, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Calderón, Lope de Vega, se soutiennent mutuellement et vivent dans une éternelle jeunesse pleine de grâces renaissantes et d'une fraîcheur toujours renouvelée [1]. » Que conclure de ces énumérations hâtives, sinon qu'un poète romantique professait de n'ignorer ni les anciens ni les modernes? Lope de Vega et Calderón sont cités pour représenter la littérature du Midi, de même que Goethe et Schiller représentent la littérature du Nord. A dire vrai, Vigny connaît mal les drames espagnols; il ne les a ni imités, ni traduits.

Seulement certains drames de Calderón fondés sur le sentiment de l'honneur, *El Médico de su honra, — A secreto agravio secreta venganza*, furent lus par Vigny et l'aidèrent à élaborer la religion de l'honneur, telle qu'elle apparaît au dernier chapitre de *Servitude et Grandeur militaire.*

Tout d'abord, la théorie de Vigny semble aux antipodes de celle de Calderón. Pour Calderón, l'honneur est le souci tout extérieur de la réputation. Pour Vigny, c'est ce qu'il y a de plus intime en nous, c'est la conscience exaltée. Or, l'honneur de Calderón est si éloigné de se confondre avec la conscience qu'il préfère la bonne réputation à la bonne conscience. Dona Leonor, dans *El Médico de su honra*, déclare : « Il aurait mieux

1. *Journal d'un Poète*, 1840, p. 151, Vigny oppose les « œuvres de discussion » aux « œuvres d'imagination » qui seules ont « une éternelle vie ».

valu pour moi que j'eusse perdu l'honneur en secret et que je l'eusse conservé devant le monde. » (Journée Ire, scène III.) L'honneur conjugal exige ce que réprouve la morale, le meurtre de l'infidèle. Mais, si l'outrage fut secret, pour que l'honneur reste intact il faut que la vengeance demeure secrète. Don Gutiere, le médecin de son honneur, fait ouvrir les veines à sa femme par un chirurgien conduit auprès d'elle les yeux bandés. Pour s'assurer le secret, il n'hésiterait pas à tuer le chirurgien, ce qui est une précaution de malfaiteur et non d'honnête homme. Don Lope, dans *A secreto agravio secreta venganza*, fait disparaître le galant dans la mer, sa femme dans un incendie, et devant le cadavre de l'épouse infidèle s'écrie : « Cette femme que vous voyez morte est mon épouse, noble, fière, honnête, vertueuse, digne enfin des louanges éternelles de la renommée. » Un mari ne doit point avouer sa honte. On le voit, la réputation est si exigeante qu'elle ne recule ni devant l'assassinat ni devant le mensonge, ce que ne conseillerait pas la conscience la moins exaltée.

Remarquons d'abord que si Vigny aboutit à la définition de *Servitude et Grandeur militaire :* l'honneur est la conscience exaltée, il n'en part pas. Il est parti, au contraire, d'une conception toute voisine de celle de Calderón, et l'on peut croire que ce furent les exagérations de Calderón qui lui ont dessillé les yeux et l'ont conduit à identifier l'honneur et la conscience.

Dans toutes les notes du *Journal* de 1830 à 1834 sur l'homme d'honneur, notes dont est sorti le roman de *Servitude et Grandeur militaire*, il envisage l'honneur, à la manière de Calderón, comme le souci tout extérieur des convenances. Incrédule, l'homme d'honneur fait en mourant les gestes du chrétien : « Le christianisme est mort dans son cœur. A sa mort, il regarde la croix avec respect, accomplit tous ses devoirs de chrétien comme une formule et meurt en silence. » (1834, p. 86.) Il constate avec orgueil que ces convenances, toutes de surface, obtiennent de l'homme ce que n'exigerait pas la conscience d'un prêtre : « Le *gentleman* [1] ou gentilhomme est l'homme

1. Même en 1834, le gentilhomme accompli est déjà, pour Vigny, le gentleman.

d'honneur même qui, par les convenances, est retenu dans les limites de bonne conduite et de bienséance que la religion n'atteindrait pas; car il y a des choses que ferait un prêtre et que jamais ne pourrait faire un galant homme. » (*Id.*, p. 87.) La réciproque est encore plus vraie, pensera qui a lu *El Médico de su honra*. Néanmoins, Vigny a rêvé lui aussi de lutte entre l'honneur et la conscience où, comme chez Calderón, la conscience aurait le dessous. Par fidélité au préjugé monarchique, « par superstition politique, sans racine, » il était tout prêt en 1830 à soutenir la cause « mauvaise » du roi, à quitter sa vieille mère, sa jeune femme. C'est « absurde », c'est « injuste », dit-il, mais il le fera : « Si le roi appelle tous les officiers, j'irai. » Et il a préparé son vieil uniforme. (*Id.*, p. 49-50.)

Toutefois, les atrocités de Calderón le révoltent. Dans *Quitte pour la peur* (1833), il proteste contre le meurtre de la femme et propose une vengeance secrète qui serait un pardon :

« A-t-il le droit d'être un juge implacable, a-t-il le droit de vie et de mort, l'homme qui lui-même est attaché par une chaîne étrangère et qui a méconnu ou brisé la chaîne légitime? Il fallait, pour avoir un exemple complet, le puiser dans une époque où régnaient à la fois le rigorisme du point d'honneur et la légèreté des mœurs. Car, si l'un ordonne la vengeance, l'autre en enlève le droit à l'offensé, qui ne se sent plus assez irréprochable pour condamner... L'auteur a conclu pour une miséricorde qui ne manque peut-être pas de dignité » (*Argument.*)

Même alors, remarquons à quel point Vigny se préoccupe des bienséances. Loin de se demander si l'homme fidèle a le droit de tuer la femme infidèle, il examine un ménage purement conventionnel où le mari, ayant négligé son épouse dès le soir du mariage, n'a vraiment aucun droit sur elle. L'honneur qui protesterait contre la conclusion de Vigny serait bien exigeant. D'autre part, il définit encore l'honneur comme Calderón. Ce serait « le soin de soutenir la dignité de son nom ». (Scène XII. Éd. Delagrave, *Théâtre*, tome II, p. 55.) Et le duc ajoute qu'un galant homme : « En supposant qu'on eût porté quelque atteinte à la pureté de ce nom, ne doit hésiter

devant aucun sacrifice pour réparer l'injure ou la cacher éternellement. » L'honneur castillan, mais non la morale, accepte de cacher l'injure, au lieu de la réparer. Enfin, le duc concilie à la fois la conscience et l'honneur. Puisque l'injure et le pardon restent secrets, comme chez Calderón l'injure et l'expiation, la dignité est sauve et même accrue. Du moins la conscience n'est pas sacrifiée à la dignité. *Quitte pour la peur* est la contre-partie d'*A secreto agravio secreta venganza.*

En 1833, Vigny n'admet pas que l'on immole la morale à l'honneur. En 1835, il ira plus loin. L'auteur de *Servitude et Grandeur militaire* s'aperçoit que l'homme d'honneur rougit devant soi encore plus que devant les autres, et qu'il fera même ce que lui interdirait la préoccupation exclusive de son renom. Si le commandant du *Cachet rouge* ne pensait qu'à sa réputation, aurait-il conservé avec lui la pauvre folle que les jeunes officiers prennent pour sa maîtresse? Non, un sentiment aussi fort que l'honneur ne saurait consister en vaines bienséances; il doit plonger ses racines au plus profond de l'âme. Ce n'est plus seulement le respect de son nom, c'est le respect de soi-même. Alors, loin d'opposer la conscience et l'honneur comme en 1830, — car leurs conflits ne sont en réalité que des conflits de devoirs, c'est-à-dire des cas de conscience, — Vigny les confondra, et l'honneur deviendra la conscience exaltée.

En 1835 cependant, Vigny ménage encore, il ménagera toujours, le souci de la réputation. Le capitaine Renaud reprend sa démission, pour ne pas paraître abandonner ses hommes la veille d'une émeute. L'honneur n'est pas l'humilité chrétienne. L'homme d'honneur prend le soin de sa dignité. Voilà pourquoi, en 1835, Vigny n'écarte pas l'honneur castillan. Il préfère reconnaître que le culte de l'honneur est « interprété de manières diverses ». (*Servitude et Grandeur militaire*, livre III, chap. X. Éd. Delagrave, p. 266.) A côté des « sublimes pardons » il laisse la vengeance castillane qui « sait cacher ensemble l'injure et l'expiation ». (*Id.*, p. 268.) Plutôt que de diminuer par intransigeance le nombre des fidèles de l'honneur, il laisse à l'honneur des sources différentes. Mais il est évident que

pour lui la source espagnole n'est ni la plus profonde ni la plus pure.

Aussi, dans *la Canne de jonc*, voulant tracer le portrait d'un gentilhomme, il représentera, non l'hidalgo, mais le gentleman, il représentera lord Collingwood. Aussi, en 1839, il reconnaîtra sans difficulté l'exagération des maris espagnols de Calderón[1].

Du jour où Vigny définit l'honneur « la conscience exaltée », il se trouvait fort loin de Calderón. L'honneur ne saurait être pour lui le souci exclusif de la réputation. Mais n'oublions pas qu'il avait eu d'abord une théorie très voisine de celle de Calderón, que les excès de Calderón ont contribué à l'éclairer sur ses propres sentiments et qu'il a toujours fait sa part aux légitimes soucis de la réputation.

*
* *

Ce n'est que très tard, reconnaît Vigny au premier chapitre de *Servitude et Grandeur militaire*, qu'il s'aperçut qu'il avait « porté dans une vie tout active une nature toute contemplative ». Élevé à la fin de l'Empire, la tête étourdie sans cesse « par les canons et les cloches des *Te Deum* », né d'une famille de soldats et de marins, il désira la gloire des armes. Il fut officier. Mais l'ère des combats était finie; il se consolait de ne pas combattre en lisant les pittoresques épopées de l'Italie et de l'Espagne, en racontant les aventures de Cinq-Mars. Peu à peu sa nature contemplative prenait le dessus. Ses romans, *Stello, Servitude et Grandeur militaire*, devinrent des romans d'idées, et les littératures méridionales parlèrent moins alors à son imagination.

1. « Il me semble que Molière a eu quelque envie de tourner indirectement en ridicule l'exagération de l'honneur des maris espagnols de Calderón dans sa comédie du *Cocu imaginaire;* comme Calderón fait invoquer l'honneur à tout propos par Don Gutiere, le médecin de son honneur, Sganarelle dit :

> Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer, pour ma peine,
> M'aura, d'un vilain coup, transpercé la bedaine,
> Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
> Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras? »

(*Journal d'un Poète*, 1839, p. 151-152.)

Il ne s'en détachait pas cependant. Elles lui plaisaient encore par d'autres points. Tout jeune, il était au collège persécuté par ses compagnons que révoltait la supériorité de sa naissance et de son esprit. Il comprit vite que toute grandeur est condamnée à l'isolement. Or, le *Roland furieux*, la *Jérusalem délivrée*, le *Don Quichotte*, chantaient la solitude des chevaliers qui, pour lui, fut le symbole de la solitude des poètes. Alors que les prouesses des paladins ne souriaient plus à son génie, il réfléchissait sur leur courageux individualisme, sur leur fier isolement.

« Le *noble* et l'*ignoble* sont les deux noms qui distinguent le mieux à mes yeux les deux races d'hommes qui vivent sur terre. » (*Journal d'un Poète*, 1832, p. 71.) Noble par sa naissance, par sa nature, par son éducation, Vigny eut toute sa vie le dégoût de l'ignoble. Il conserva donc toute sa vie le goût des romans chevaleresques. Il s'éprenait de bonne heure et resta épris de don Quichotte, cette victime des grossièretés bourgeoises et d'une société prosaïque.

L'honneur devenait tout naturellement pour l'âme aristocratique d'Alfred de Vigny le sentiment fort, primordial, sur lequel peut s'appuyer toute la morale. L'honneur castillan, avec ses brillantes manifestations, le séduisit. Son âme contemplative eut bientôt besoin d'un honneur moins encombrant; l'honneur devint pour lui la conscience exaltée, la pudeur virile. Il ne méconnaissait pas cependant ce que l'Espagne mettait en si claire lumière, le soin de la réputation, le respect des convenances. Lui-même y fut constamment attaché.

C'est pourquoi, lorsque les magnificences des littératures méridionales lui furent moins nécessaires, et que son esprit allait aux œuvres plus intimes, plus profondes, plus douloureuses aussi, il restait reconnaissant à l'Espagne et à l'Italie d'avoir su chanter l'héroïsme et l'honneur, car son âme conserva toujours quelque chose de militaire et de chevaleresque.

Marc CITOLEUX.

BIBLIOGRAPHIE

Ruggero Palmieri, *Saggio sulla metrica del Canzoniere di Chiaro Davanzati.* Ravenna, E. Lavagna, 1913; in-8°, 37 pages. — *La Poesia politica di Chiaro Davanzati.* Ibid., in-16, 23 pages.

En imprimant ces deux courtes dissertations sur un des poètes les plus féconds de la génération qui précéda immédiatement celle de Dante, M. Ruggero Palmieri a sans doute voulu à la fois acquérir un droit de priorité sur un sujet qu'il se propose de traiter dans son ensemble, et faire connaître, sur quelques points, les premiers résultats de son enquête. La précaution est légitime, et ces essais sont de nature à inspirer la meilleure opinion touchant la méthode avec laquelle le jeune savant aborde une série de problèmes intéressants et difficiles. Les poésies politiques du vieux rimeur se réduisent à deux, une canzone et un sonnet; M. R. Palmieri s'efforce de démontrer, non sans vraisemblance, que ces deux pièces remontent à 1267; mais comme d'autres critiques soutiennent que le sonnet, qui fait partie d'une « tenzone » célèbre, est notablement postérieur (1280, d'après S. Debenedetti), il ne faut pas trop se hâter d'accueillir une solution encore discutable. — L'étude sur la métrique est fort méritoire, et paraît conduite avec tout le soin désirable; l'auteur avoue cependant (p. 9) qu'une grande partie des irrégularités relevées par lui dans la métrique de Chiaro peuvent bien être le fait du copiste négligent auquel nous en devons l'unique transcription. De ce côté encore les recherches de M. R. Palmieri n'ont donc qu'un caractère provisoire. Entre-t-il dans son programme de tenter une reconstitution critique du canzoniere de son poète? Nous le souhaitons.

H. H.

I Sonetti di **Folgore da San Gimignano** *per cura di* **Ferdinando Neri**. *(Collezione di classici italiani con note*, n° 7). Città di Castello, Lapi, 1914; in-8° de 119 pages.

Les *Sonnets* de Folgore da San Gimignano (*Sonetti de' mesi, — Sonetti de la semana, — Sonetti pel cavaliere, — Sonetti morali e di parte*)

appartiennent au genre éminemment italien de la poésie de cour, en grand honneur au XIVe siècle.

Elles sont, dit leur éditeur, M. Ferdinando Neri, l'écho des fêtes de Toscane : joûtes, chasses, banquets, jeux et fêtes populaires s'y déroulent, encadrés dans un paysage lumineux. M. Neri, dans sa substantielle introduction, évoque très à propos, à l'occasion de leur auteur, les noms de deux contemporains de Folgore, Guglielmo Borsiere et Marco Lombardo, de dantesque mémoire. Mais il fait toutes réserves au sujet de l'identification de la *brigata nobile e cortese* à laquelle est adressée la couronne des *mesi* avec celle dont il est fait mention au chant XXIX de l'*Enfer*. Ces réserves sont pleinement justifiées. Il donne également l'inventaire de tous les documents authentiques relatifs à Folgore, c'est-à-dire des sources réelles de sa biographie. Il étudie la nature de son talent, sa façon de traiter les sujets traditionnels du genre. Il rapproche de sa manière celle du médiocre Cene ou Cenne de la Chitarra, dont une fatalité le condamne à traîner comme un boulet les œuvres à la suite des siennes. Un examen critique des manuscrits contenant les Sonnets permet de constater le soin avec lequel a été établi le texte, que d'abondantes notes explicatives rendent d'une lecture intéressante, sinon facile.

E. BOUVY.

Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, *Heptaméron. Prima versione italiana di* **Francesco Picco**. *Incisioni del Freudenberg (riprodotti in eliotipia).* Genova, Formigini, in-8° de XXXII-230 pages.

Par quel caprice du sort l'œuvre maîtresse de Marguerite de Navarre, dont les affinités sont si étroites avec celles des conteurs italiens, a-t-elle attendu jusqu'en 1914 pour être traduite en son entier dans la langue de Boccace, et présentée en italien aux compatriotes de l'auteur du *Décaméron?* C'est un de ces mystères que nous ne nous chargeons point d'éclaircir. M. Francesco Picco a eu à la fois la bonne fortune et le mérite d'être le premier traducteur de trente-six des soixante-deux nouvelles de l'*Heptaméron*. Destinés à figurer dans une collection de « Classici del ridere », les récits ont été intentionnellement allégés de leurs prologues et de leurs commentaires. Peut-être y gagnent-ils en vivacité ; mais ils y perdent bien un peu de leur saveur originaire.

Les éditeurs ont cru bien faire en joignant au texte quelques reproductions héliotypiques des spirituelles vignettes de Freudenberg. Ils ont également reproduit en tête du volume le célèbre portrait au crayon de la reine Marguerite, dessiné par Corneille de Lyon. Quant au tra-

ducteur, il a écrit, sur « la Perle des Valois » une introduction fort intéressante. Nous y relevons des détails très précis concernant la culture italienne de Marguerite, sa connaissance de la langue et des auteurs, ses relations avec les papes, les princes et les hauts personnages italiens, la protection éclairée qu'elle donna aux écrivains et aux artistes de l'Italie.

E. BOUVY.

G. Maugain, *Giosue Carducci et la France*. Paris, H. Champion, 1914; in-8°, XI-CLI-163 pages (Bibliothèque de l'Institut français de Florence, 1re série, t. IV).

Voici un excellent travail sur Carducci. C'est le second, en trois ans, que la critique française consacre au grand poète de la « troisième Italie ». Je ne songe pas à comparer le livre de M. Maugain avec celui de M. Jeanroy; ils sont très différents par la nature et l'ampleur du sujet, aussi bien que par la méthode ; chacun des deux auteurs se reconnaît dans son œuvre par son tour d'esprit personnel, sa préparation antérieure, son degré de maturité; ils ont pourtant ceci de commun qu'ils apportent l'un et l'autre à l'étude de Carducci une contribution solide, neuve par plus d'un côté, et qui manquait encore, même en Italie, malgré l'abondance des volumes et des brochures consacrés au poète des *Rime nuove* et des *Odi Barbare*, au prosateur des *Confessioni e Battaglie*.

Rien ne fait mieux ressortir que ces simples constatations l'intérêt soutenu et le labeur patient avec lesquels l'art et la pensée de l'Italie contemporaine sont analysés aujourd'hui par ceux qui ont la charge d'enseigner dans nos Universités. Nous sommes loin des improvisations brillantes, articles de revues ou conférences, pour lesquelles les Italiens nous ont reconnu depuis longtemps une facilité qui semblait incurable. Aujourd'hui, j'ose dire que les rôles sont renversés : au delà des Alpes, c'est un pullulement d'études critiques, brèves ou longues, plus ou moins riches, suivant les cas, d'observations ingénieuses et personnelles, mais dont le caractère commun est qu'après les avoir lues, on est à peu près aussi avancé qu'avant[1]. Dans les deux volumes français récemment consacrés à Carducci, il y a beaucoup à apprendre; que l'on n'y cherche pas une doctrine esthétique ni des impressions plus ou moins fugitives : ce sont des livres à consulter, d'une consultation même indispensable, pour peu que l'on désire

1. Je tiens à dire que cette remarque, toute générale, ne vise aucunement deux publications récentes (G. Fatini, *La prima giovinezza di G. Carducci*, Città di Castello, 1914, et A. Meozzi, *Il Carducci umanista*, Sansepolcro, s. d.), qui sont des travaux consciencieux et utiles.

approfondir les diverses formes de l'activité intellectuelle du célèbre professeur, critique et poète.

Cette étude sur G. Carducci et la France a paru par morceaux dans les *Annales de l'Université de Grenoble;* le volume est constitué, en somme, par plusieurs tirages à part rapprochés, sans qu'il ait semblé nécessaire de faire disparaître toute trace, même matérielle, de cette formation. Je signale ce détail sans y attacher plus d'importance qu'il ne faut. Un tort plus grave de ce livre est de s'être présenté au public juste à l'heure où la France et l'Europe se sont trouvées précipitées dans l'effroyable guerre dont, au bout de dix mois, nous n'apercevons pas encore la fin. C'est un tort dont il ne peut mais; cependant il en pâtit, au moins momentanément. Si grand que fût l'intérêt avec lequel j'en ai commencé aussitôt la lecture, je ne puis dire que je l'aie poursuivie jusqu'au bout sans interruption, ni surtout avec la liberté d'esprit qui eût été nécessaire pour contrôler et discuter maints détails neufs et suggestifs. Il y aurait pourtant de l'injustice à laisser tomber dans le silence les résultats de recherches si étendues et si consciencieuses, et je voudrais, faute d'en pouvoir donner un compte rendu plus approfondi, indiquer quelles sont l'économie générale du livre et sa méthode, puis aborder plus longuement une question particulière, à laquelle les circonstances présentes valent une incontestable actualité, celle des sentiments que Carducci, patriote italien, professa à l'égard de la France.

Toute la matière du livre est divisée en deux parties de longueur sensiblement égale. La première, paginée en chiffres romains, est une sorte de répertoire des sources françaises de Carducci, et se trouve complétée par des index, chronologique et alphabétique, ainsi que par le catalogue de la bibliothèque française du poète. Dans cette partie documentaire, M. Maugain a enregistré, classé, commenté tous les faits que lui ont révélés des lectures abondantes et variées, une enquête patiente et bien conduite. Ces froides et copieuses énumérations, dont l'importance résulte de leur précision même, constituent comme les matériaux destinés à servir de base à sa seconde partie, plus spécialement psychologique et littéraire. Ces matériaux seront très nécessaires chaque fois qu'il s'agira d'apprécier, dans leur ensemble ou sur quelque point particulier, les jugements de Carducci critique, ou même (dans une moindre mesure pourtant) son inspiration de poète. Assurément, à propos des nombreux faits enregistrés ici, il y aurait beaucoup à dire; il faudrait les discuter un à un, proposer peut-être de nouveaux rapprochements, ou au contraire atténuer la portée de certaines remarques. M. Maugain ne se flatte pas d'avoir épuisé les sources françaises de Carducci; conduit, comme il l'a été souvent, par d'heureuses rencontres à en reconnaître plusieurs (des rencontres que fait seul celui qui les cherche), il ne peut

exclure la possibilité d'en faire de nouvelles lui-même, à moins qu'elles ne se présentent à quelque autre[1]; mais l'enquête méthodique ne paraît pas pouvoir être entreprise avec plus d'ampleur. Quant à examiner la légitimité et la valeur de tous ces rapprochements, cela exigerait des discussions longues et minutieuses, que je ne puis entreprendre ici, et je me borne à constater que les règles que s'est imposées M. Maugain sont fort judicieuses, et qu'il les a observées avec une louable rigueur[2].

On ne saurait dire que Carducci critique sorte grandi de l'examen de tout ce dossier de citations, de comparaisons, d'emprunts généralement avoués, mais souvent aussi plus étendus que ne le laisse supposer une référence un peu vague; mais il ne faut pas non plus en exagérer l'importance : les esprits créateurs sont forcément très rares, et ceux-là mêmes ont bien dû puiser quelque part leur information. Au surplus, l'essentiel est de mieux définir d'où proviennent les idées complaisamment développées par un écrivain donné, sans avoir l'intention précise de l'exalter ni de le rabaisser. Or, en ce qui concerne Carducci, M. Maugain apporte quelques faits nouveaux, et rectifie certains jugements récents. Ainsi, dans la *Critica* du mois de mars 1911 (t. IX, p. 90), M. Benedetto Croce, le prophète du culte de De Sanctis, avait montré que le maître de Bologne avait farci son discours sur Boccace (1875) de développements puisés dans les trésors de l'oracle napolitain. Quelle honte pour Carducci, mais quelle gloire pour De Sanctis! Or, M. Maugain fait très justement remarquer

1. En même temps que M. Maugain, et indépendamment de lui, M. A. Jeanroy arrivait à des conclusions analogues aux siennes dans l'étude publiée ici même, t. XII et XIII. — Pour les sources des poésies, on trouvera quelques rapprochements avec des œuvres françaises aux p. 284-285 et 422-423 du tome XII (1914) de la *Critica*, plusieurs viennent s'ajouter à ceux qu'avait déjà proposés M. Maugain.

2. Quelques-unes de ses conclusions ont naturellement un caractère provisoire; ainsi, p. LI, je n'étais pas très satisfait de la remarque relative à Ginguené, précurseur de Carducci pour son étude sur « l'Ariosto e il Voltaire », car il ne suffit pas que le critique italien « ait une idée commune » avec son prédécesseur français; très honnêtement, d'ailleurs, M. Maugain fournissait des arguments pour douter de la valeur de son rapprochement. Il s'est corrigé ensuite (p. XC-XCI) en citant une note de Beuchot, beaucoup plus instructive. Ceci n'est qu'un exemple des inconvénients qui résultent, pour ce livre, d'être composé de morceaux publiés en plusieurs fois dans un périodique, et rapprochés ensuite tels quels. — La correction typographique des textes italiens, nombreux, m'a paru généralement bonne; pourtant, à propos du gallicisme *Dòmi azzurri* (p. 39), il ne faudrait pas écrire *duomo*, qui est un tout autre mot; p. CXXIII et à la table (p. IX), lire « *In* una chiesa gotica »; p. XL, lire *Hugues* de Saint-Victor; p. LXIII, le président *de Brosses*, et n'est-il pas bizarre de citer les lettres de cet aimable voyageur comme un « livre intitulé *L'Italie il y a cent ans* » (p. 54, n. 1), simplement parce que, en 1836, il a plu à un éditeur de les publier sous ce titre? — Quelques prénoms à corriger : *Antoine* de la Salle (p. CXLIII), et p. CXLVIII : P. Mariéton, *Joséphin* Soulary. — Au risque de passer pour pédant, je souhaiterais que M. Maugain fût un peu plus puriste en français; je lis p. 39, un esprit *apeuré* (simplement *timoré*); p. 48, *repérer* les sources d'un auteur, pour les retrouver, me paraît un néologisme indésirable, car il vaut mieux laisser au verbe repérer son sens technique précis.

(p. XXI-XXIV) que Carducci, n'étant pas l'homme d'un seul livre, a eu d'autres sources pour ce même discours, notamment E. Quinet, et qu'il ne s'est pas borné à copier Quinet : il a essayé, ce qui vaut mieux, de le discuter et de le rectifier, exactement comme il est arrivé à De Sanctis lui-même de le faire ailleurs. C'est grand dommage que, par crainte sans doute de sortir de son sujet, M. Maugain n'ait pas fait usage des textes qu'il avait en main, et qui permettent de supposer qu'à l'occasion F. De Sanctis a puisé aussi des idées ou des formules dans Quinet[1]. Ne disons pas : quelle gloire pour Quinet, quelle honte pour De Sanctis, car nous savons trop bien que ces réminiscences n'empêchent ni De Sanctis, ni même Carducci d'avoir une personnalité très marquée. Bornons-nous à sourire, en nous souvenant que M. B. Croce considère les Français comme dépourvus de toute compétence en ce qui concerne « le but, l'histoire et la méthode de la critique ». Sur ce terrain, seule, paraît-il, l'Allemagne peut marcher de pair avec l'Italie; et notre aimable confrère conclut, en agitant sa férule : « L'Italie a pu se mettre à l'école des Français pour bien des choses, mais dans ce domaine c'est elle qui est prête à leur donner des leçons[2]. » Nous ne saurions reprocher à M. B. Croce qu'un excès

1. M. Maugain cite E. Quinet, *les Révolutions d'Italie*, ch. IX du premier livre, intitulé « L'art pour l'art. Boccace » (p. 145-146 de l'édition de 1874); j'y lis ces phrases, que je rapproche d'un chapitre de la *Littérature italienne* de De Sanctis (éd. de Bari, 1912, t. I, p. 341-342):

E. Quinet, p. 146 :	De Sanctis, p. 341 :
Depuis Boccace, la doctrine de l'art pour l'art, *indépendamment de toute idée de patrie et de morale,* est celle des écrivains italiens... P. 145 : C'est lui qui montre le premier cette incapacité de souffrir moralement, qui deviendra de plus en plus le trait de l'Italie et la cause de son esclavage. *Ibid.:* Il a propagé plus que personne l'*indifférence de l'âme...* P. 146. Le pays, les passions nationales, s'effacent de leurs œuvres. Occupée du beau dans la parole, s'oubliant pour peindre, sculpter, chanter *les objets les plus éloignés d'elle...* l'Italie s'aveugle et s'enchaîne par son propre génie...	Questa fiacchezza e servilità di carattere, accompagnata con una profonda indifferenza religiosa, *morale e politica, di cui vediamo gli albori fin da' tempi del Boccaccio,* è giunta ora a tal punto che è costume e abito sociale, e si manifesta con una franchezza che oggi appare cinismo... P. 342 : Ne nasce l'*indifferenza del contenuto.* Ciò che importa non è cosa s' ha a dire, ma come s' ha dire... Il pensiero è per lui (il letterato) *venutogli dal di fuori,* quale esso sia; a lui spetta dargli la veste...

Évidemment *l'indifferenza del contenuto* n'est pas à la lettre « l'indifférence de l'âme »; Quinet parle de psychologie, et De Sanctis ne s'occupe que du fond et de la forme dans les œuvres littéraires; la différence caractérise justement la pensée des deux critiques. Cette réserve faite, la transcription du raisonnement ne saurait être plus exacte. Or De Sanctis connaissait Quinet, puisqu'il le cite (t. I, p. 175).

2. Ainsi s'exprime M. B. Croce dans un article dont j'ai été l'occasion involontaire, et dont je reste la victime très bien portante : « L'ammonimento di un critico francese alla critica italiana », dans le *Giornale d'Italia* du 28 avril 1914, p. 3. L'auteur a été si satisfait de ce petit morceau qu'il l'a reproduit dans sa *Critica*, t. XII, p. 313-314, sans y joindre pourtant les deux articles de mon excellent ami F. Flamini (même journal, 26 avril et 1er mai), qui donnent tout leur sens à cette fugitive polémique.

de modestie lorsqu'il tente ainsi, bien vainement d'ailleurs, de s'effacer derrière l'Italie. Au reste, je veux bien croire que « le but, l'histoire et la méthode de la critique » soient lettres mortes pour nous; cela ne nous empêche pas d'avoir eu quelques critiques dont le talent et les idées ont fait une certaine impression hors de nos frontières[1]. Ce n'est pas à propos de Carducci, ni même de De Sanctis, qu'il serait possible de le contester[2].

***

La seconde partie du travail de M. Maugain mériterait de trouver beaucoup de lecteurs, en France et en Italie. C'est une étude organique divisée en cinq chapitres, consacrée à définir la place que la France occupe dans l'œuvre de Carducci : nous apprenons à y connaître les sympathies du poète pour notre pays, la familiarité qu'il eut avec notre langue et nos auteurs, la part de la France dans sa documentation et ses idées générales, ses jugements sur la littérature française; un dernier chapitre esquisse l'histoire de la fortune de Carducci en France. Pour les raisons que j'indiquais tout à l'heure, notre attention se porte avec plus d'insistance, à l'heure actuelle, sur les appréciations que ce grand Italien a formulées touchant le rôle de la France.

De 1870 à 1885 environ, Carducci se dressa, en Italie, comme un des admirateurs les plus résolus de notre pays vaincu et humilié. Il n'était pas sans mérite d'adopter une attitude aussi nette, à un moment où un parti, peu nombreux peut-être mais très agissant, réussissait à entraîner l'Italie dans l'orbite de l'Allemagne. M. Maugain met sous nos yeux des textes, signés des noms des patriotes italiens les plus en vue, un B. Ricasoli, un G. Mazzini, qui n'étaient pas tendres pour nous, et il résume fort utilement les griefs que l'on exploitait alors contre la France. La détestable politique de Napoléon III avait indisposé toute l'Europe : de la grande tradition impériale, il n'avait conservé que l'art d'éveiller des suspicions et de susciter des ennemis. Les Italiens qui voulaient bien rappeler le rôle joué par nos armées à Magenta et à Solférino, observaient pourtant que cette intervention avait été un caprice du fantasque souverain, non l'œuvre réfléchie de la volonté

1. Il est très digne de remarque que pour mieux nous humilier, M. B. Croce ne trouve à citer, parmi les lumières de la critique française, que Cousin, Taine, Jouffroy, Ch. Lévêque, et (qui l'eût cru?) G. Flaubert, le principal titre de ce dernier étant qu'il aimait à traiter les professeurs de « crétins ». L'omission du nom de Sainte-Beuve dans ce palmarès est très caractéristique; car pour qui s'applique à glorifier « un critique comme De Sanctis », si grand qu'il soit, je le conteste moins que personne, le souvenir de Sainte-Beuve ne peut être que gênant.

2. Ce n'est pas à M. B. Croce qu'on peut apprendre que la source de De Sanctis pour son chapitre sur l'Arétin est Ph. Chasles.

française. D'ailleurs, au souvenir des batailles de Lombardie ils opposaient Mentana, et évoquaient l'impertinent « Jamais! » par lequel Rouher avait repoussé les visées italiennes sur Rome. Et puis la France n'avait-elle pas été largement payée de sa coopération? Quelques-uns osèrent reprocher à Victor-Emmanuel sa neutralité de 1870: il avait perdu l'occasion suprême de reconquérir, grâce à l'alliance prussienne, les deux provinces « extorquées » par la France en 1860!

Rien n'est plus propre que ces souvenirs à donner toute sa valeur à ce titre de « Re galantuomo » que le premier roi d'Italie s'était décerné lui-même. La majorité de ses sujets, heureusement, apprécièrent sa loyauté; mais il n'en est pas moins vrai que cette explosion de « misogallisme » ne faisait que réveiller une disposition à laquelle l'esprit public italien a été fréquemment enclin dès l'époque de Dante, — autant dire depuis les Vêpres siciliennes, — et qui s'est manifestée encore assez vivement en ces toutes dernières années. Ce serait un beau sujet d'étude historique et psychologique à entreprendre que le misogallisme italien à travers les siècles; ceux que leurs études font vivre par la pensée avec les maîtres de la poésie et de l'art de l'Italie, et qui entretiennent dans la péninsule d'anciennes et chères amitiés sont amenés à y réfléchir bien souvent. Je ne veux esquisser ici ni l'examen de conscience ni le cahier de doléances que comporterait ce grave débat; l'heure n'est pas propice à ces enquêtes impartiales, et nous ne pouvons présentement qu'appeler de nos vœux le retour d'une ère de tranquillité internationale où il sera permis de discuter ces problèmes en toute sérénité. Toujours est-il qu'au lendemain de nos revers, on vit fleurir sous la plume des polémistes italiens toutes les accusations que la France est habituée à entendre, depuis le reproche de vanité, d'impertinence et d'immoralité jusqu'à celui que V. Gioberti avait développé avec une ampleur inaccoutumée, d'avoir toujours aspiré à prendre la place de l'Italie au soleil. Vaincue, la France expiait justement ses fautes, déclarait Mazzini.

Ce fut l'honneur de Carducci de réagir éloquemment contre un courant dont le moins qu'on puisse dire est qu'il manquait de générosité, et il importe de noter le caractère assez particulier de ses sympathies françaises. Elles n'avaient rien d'absolu. Par exemple, il n'eut pour la personne et la politique de Napoléon III qu'un mépris qui s'est traduit plusieurs fois en paroles violentes, et son anticléricalisme lui arracha une cinglante invective, au lendemain de Mentana : « Il faut donc que les larmes et le rouge de la honte souillent nos joues, à nous qui avons grandi à la clarté splendide de la liberté, à nous qui t'avons aimée, ô France! » *(Per Ed. Corazzini.)*

Mais alors pourquoi aima-t-il la France? Avait-il passé à Paris une partie de sa jeunesse, et y avait-il contracté des amitiés dont le

souvenir et l'influence orientèrent définitivement ses sympathies? Nullement. Carducci fut un de ces Italiens, de plus en plus rares parmi les hommes de lettres de son pays, qui ne sont jamais sortis de chez eux; il ne s'est approché de la frontière que pour des villégiatures d'été, dans les hautes vallées des Alpes; il n'a connu de la France que ce qu'un Italien peut en apprendre par les livres et par les propos qui circulent. Aussi n'a-t-il pas été entièrement à l'abri de certaines tendances hostiles résultant de telle ou telle orientation de la politique italienne. Dans l'évolution des idées qui marqua la seconde partie de la carrière de Carducci, ce républicain, ce révolté, dont l'attitude la plus habituelle, en face du gouvernement, avait été l'exaspération, se rapprocha de la dynastie de Savoie, en partie grâce aux charmes d'une reine lettrée; il devint même ministériel par la vertu de F. Crispi, en qui il admirait « le seul grand homme d'État issu de la démocratie italienne de 1860, le seul vrai ministre italien depuis Cavour ». Je ne dis pas qu'à partir de ce moment, Carducci ait répudié toutes ses sympathies pour la France, mais elles furent certainement moins actives et moins hautement proclamées; précurseur du nationalisme le plus récent, il se berça du rêve que l'Italie reprendrait un jour dans le monde la place de l'antique Rome, centre des sociétés humaines, de Rome « nef immense lancée vers l'empire du monde ». Or, pour peu qu'on se laisse glisser sur cette pente, il est impossible qu'on ne rencontre pas la France aux plus prochains rivages. Et puis il arriva au poète vieillissant de célébrer la guerre, et de s'indigner de ce qu'un congrès de la paix se soit réuni à Rome; dans ce nouvel état d'esprit, il déclarait qu'il avait manqué sa vie : sa vraie profession eût été le métier des armes! Il faut ajouter encore que, d'accord avec beaucoup de ses compatriotes, Carducci éprouvait de la mauvaise humeur à voir que les Français lisaient si peu les écrivains passés et présents d'Italie, alors que les Italiens se nourrissaient de livres français : en littérature, écrivait-il mélancoliquement (1894), l'Italie n'est guère qu'un département de la France!

Tout ceci me paraît à retenir: on y trouve la preuve que Carducci jugeait notre pays en toute liberté, sans se laisser dominer jamais par un point de vue unilatéral, sans rien qui ressemblât à de la complaisance; et c'est justement ce qui donne une si haute signification à l'enthousiasme que lui inspira la France, au moins jusqu'à ce qu'il eût atteint et dépassé la cinquantaine. Or, la France qu'il aima, qu'il exalta infatigablement, c'est la France de la Révolution, de la « révolution européenne », celle de Voltaire, de Rousseau, de Diderot, de Condorcet, « libératrice du genre humain », celle de 1792 et de Valmy, « le moment le plus épique des temps modernes »; ses lectures de prédilection furent Thiers, Michelet, Quinet, et surtout Victor Hugo. Il sentit avec force tout ce que la Révolution, malgré ses fautes, avait

fait pour l'Italie, et il pensa qu'il fallait en être reconnaissant aux Français, sans trop appuyer sur leurs torts : « Ils nous ont nettoyés — à coups de balai parfois, je le veux bien — de la poussière ramassée dans les antichambres, des taches et de l'odeur de moisi rapportées des sacristies; ils nous ont armés, disciplinés — à force de coups de pied par derrière, si vous y tenez, et de coups de poing par devant — ; ils nous ont appris à regarder en face et à rosser nos anciens maîtres, Allemands et Espagnols .. Ils ont bien pu nous voler tout ce que vous dites; mais les princes de chez nous, les Autrichiens de jadis et d'hier, est-ce que par hasard ils nous ont fait des cadeaux ?... »

S'il représente ainsi, sous les traits de bourrus bienfaisants, les Français de la Révolution, Carducci parle sans aucune sympathie des Allemands, pour lesquels beaucoup de ses compatriotes lui semblaient manifester un engouement irréfléchi : il se méfiait des lettrés, professeurs ou critiques, de Lessing comme de Mommsen, dont il ne pouvait oublier les appréciations méprisantes à l'adresse de l'Italie, aussi bien que des hommes d'État: dès 1872, il s'inquiétait de certaines cartes d'Europe qui traçaient les frontières soi-disant naturelles de l'Empire allemand en y enclavant, outre la Hollande et la Flandre, de vastes territoires de la Haute-Italie. On sait gré à M. Maugain de nous remettre sous les yeux (p. 14-15, note) certaines paroles prononcées au sénat italien par le général Cialdini, le 3 août 1870 : « A Berlin, on tient le Mincio et l'Adige pour des fleuves, non pas autrichiens, mais allemands; on y enseigne que le véritable rempart de l'Allemagne est le quadrilatère, et que Trieste est indispensable au commerce allemand. » Et Carducci écrivait en 1872: « C'est un fait que, depuis Sadowa et Sedan, l'élément tudesque tend naturellement à déborder, il tend peut-être à opprimer, et pour ne pas être opprimée, la race latine a besoin de se recueillir et de se retremper. Or, se recueillir et se retremper lui est impossible sans la France, dont la fonction historique est de servir de lien entre les nations. »

Ces paroles sont particulièrement réconfortantes dans les heures de lutte que nous traversons ; elles nous rappellent sur quels appuis permanents nous pouvons compter en Italie, malgré toutes les sautes d'opinion. Résignons-nous à la mauvaise volonté des politiciens qui, par l'appât d'un bénéfice immédiat ou particulier, font des calculs qu'ils croient très habiles pour nous écarter de leur route, et renonçons à l'appui des partis qui représentent les forces de réaction. Mais dans ce pays libéral, sur lequel la « révolution européenne » a mis une si forte empreinte, tout ce qui est attaché au triomphe des institutions démocratiques est irrésistiblement entraîné à nos côtés, et c'est ce qui, en dépit de toutes les épreuves, nous permet d'envisager l'avenir avec la plus parfaite assurance. Malgré nos erreurs et nos fautes, les Italiens

de bonne foi sentent bien que les Français, une fois de plus, soutiennent une cause dont la portée dépasse leurs intérêts particuliers. Carducci célébrait déjà en Victor Hugo plus qu'un poète français, le porte-parole de la latinité et de son idéal :

Canta a la nuova prole, o vegliardo divino,
Il carme secolare del popolo latino,
Canta a 'l mondo aspettante Giustizia e Libertà.

En ces jours où l'Italie vient d'élever un monument aux Mille, sur l'héroïque rocher de Quarto, il faut relire les admirables pages que Carducci consacrait dès 1872 à « Garibaldi in Francia ». Ardent patriote, indéfectiblement attaché aux provinces italiennes encore soumises au joug abject de l'Autriche, le poète, même lorsqu'il admira la politique de Crispi, ne fut jamais agressif contre le pays d'où avait jailli l'étincelle de la Révolution. Tout en appelant de ses vœux une plus grande Italie, il se défendait sagement de lui tracer un programme de conquêtes. Le patriotisme de Carducci aboutit donc à un équilibre hautement politique, dont il nous plaît de trouver la formule éloquemment exprimée dans ces deux strophes d'un poème adressé au roi en 1891 :

Noi non vogliamo, o Re, predar le belle
Rive straniere, e spingere vagante
L'aquila nostra a gli ampi voli avvezza;
Ma se la guerra
L'Alpe minacci e su' due mari tuoni,
Alto, o fratelli, i cuori! alto le insegne
E le memorie! Avanti, avanti, o Italia,
Nuova ed antica [1].

Henri HAUVETTE [2].

1. J'ai plaisir à signaler une belle conférence de M. Giulio Natali : *La Guerra delle Nazioni e il poeta della Terza Italia.* (Naples, Vela Latina, 1915.)

2. J'achevais de rédiger cet article le 10 mai, à un moment où j'étais sûr de l'intervention italienne à nos côtés; c'est avec une profonde satisfaction que chacun peut constater maintenant combien Carducci a clairement tracé la voie à l'opinion publique italienne, qui vient de briser si résolument le lien contre nature de la Triple Alliance.

---

15 juin 1915.

Le Secrétaire de la Rédaction : Eugène BOUVY.
Le Directeur-Gérant : Georges RADET.

Bordeaux. — Imp. Gounouilhou, rue Guiraude, 9-11.

UNE IMITATION ITALIENNE

DE RAMBAUT DE VAQUEIRAS

La pièce dont je crois pouvoir réimprimer ici le texte n'a pas, que je sache, d'analogue dans la poésie italienne du *Duecento.* Il ne faudrait pas toutefois se hâter d'en proclamer l'originalité : l'imitation provençale y apparaît au contraire (et c'est même là son plus grand intérêt) avec une évidence que l'on ne retrouverait peut-être au même degré dans aucune autre de cette époque. L'auteur a certainement connu ces *devinalhs,* où nous sont proposées des énigmes, qui tantôt sont résolues et tantôt ne le sont pas[1]; il a connu aussi ces pièces où les troubadours se plaisent à énumérer, dans une série d'antithèses parfois plus ingénieuses que raisonnables, les effets contradictoires de l'amour[2]; il a eu sous les yeux enfin une chanson de Rambaut de Vaqueiras, dont il a reproduit l'idée générale et quelques vers, nous fournissant ainsi une nouvelle preuve de la popularité dont a joui en Italie le célèbre client du marquis Boniface[3].

Cette curieuse poésie a, depuis longtemps, attiré l'attention.

1. Les pièces de ce genre ont été rassemblées par M. C. Appel (*Provenzalische Chrestomathie*, nos 39-42).

2. Le seul Aimeric de Pégulhan nous en offre au moins deux exemples : *Cel que s'irais*, c. 3 (Mahn, *Werke der Troub.*, II, 165); *D'aisso don hom*, c. 5 (*ibid.*, 162). Le motif se trouve déjà, moins développé, chez Cercamon: *Per fin' amor*, c. 7 (éd. Dejeanne, *Annales du Midi,* XVII, 34); *Quan l'aura*, c. 9 (*ibid.*, 38). Il a été exploité aussi par les poètes du Nord : voy. Robert de Blois, *Chastoiement des Dames* (dans Méon, *Fabliaux* II, 213) et la tirade imitée de ce passage, insérée dans quelques manuscrits du *Roman de la Rose* (éd. Michel, I, 146).

3. I. *Savis e fols, humilz et orgoillos,*
Cobes e larcs, e volpills et arditz
Sui, quan s'eschai, *e gauzens e marritz,*
E sai esser *plazens et enoios,*
E vils e cars, *e vilans e cortes,*
Avols e bos, e conosc mals e bes,
Et ai de totz bos aips cor e saber,
E quan ren faill, fatz o per non poder.

Gaspary, qui pouvait la lire dans deux éditions, en a fait ressortir la singularité et cité dans la même page l'imitation et le modèle, mais sans les rapprocher expressément[1]. Ce rapprochement a été fait par M. Torraca, qui a proposé quelques corrections au texte et disserté assez longuement, à deux reprises, sur son auteur présumé[2].

Le texte n'en a pas été publié moins de six fois, par Trucchi[3], D'Ancona et Comparetti[4], Ulrich[5], Bertacchi[6], Monaci[7], Satta et Egidi[8]. La première de ces éditions m'est restée inaccessible; je suppose que c'est sur elle qu'est fondée celle de Bertacchi, dont l'habitude est de reproduire une édition antérieure, bonne ou mauvaise; ce qui est certain, c'est que celle-ci est détestable, gâtée qu'elle est par des fautes de lecture ou d'impression, des omissions, de mauvaises coupes de vers, etc. Celle des *Antiche rime volgari*, qui est loin d'être parfaite, doit être complétée par d'excellentes remarques de M. T. Casini[9]. Celle de J. Ulrich en est une pure et simple reproduction[10]; comme le *Lesebuch* ne comporte ni notes ni glossaire, nous ne trouvons là aucun éclaircissement. Celle de

II. En totz afars sui savis e gignos,
Mas mi dons am tant qu'ieu sui enfollitz,
C'ades l'am mais on pieitz mi fai em ditz,
E n'ai orgoill car sai q'es bella e pros,
E sui cobes c'ab son bel cors jagues,
Tant que plus larcs en sui e mieils apres,
E sui volpils car non l'aus enquerer,
E trop arditz car tant ric joi esper.

(Ms. A, n° 466, dans *Studj di fil. rom.*, III, 503.)

J'ai mis en italiques les passages littéralement imités. L'auteur italien n'a, comme on le voit, presque rien omis et quelque peu amplifié.

1. *La Scuola poetica siciliana del secolo XIII*, trad. Friedmann, Livorno, 1882, p. 145 (l'édition allemande de l'ouvrage est de 1878).

2. *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna, 1902, p. 125; *Per la storia letteraria del secolo XIII* dans *Rassegna critica della lett. ital.*, X [1905], p. 109. Dans le premier de ces articles, Torraca considère Ruggieri Apugliese comme le destinataire et non l'auteur de la pièce; dans le second il accepte sans réserves la seconde opinion, qui était celle de ses devanciers.

3. *Poesie italiane di dugento autori* (Prato, 1846), t. I, p. 48.

4. *Antiche rime volgari* (*Collezione di opere inedite o rare*, Bologna, 1875-88), t. I, n° 63, p. 404.

5. *Altitalienisches Lesebuch* (Halle, 1886), p. 54.

6. *Poesie predantesche* (Milan, Sonzogno, s. d.), p. 51.

7. *Crestomazia italiana dei primi secoli* (Città di Castello, 1892), p. 209.

8. *Il libro di varie romanze volgari* (*Società filologica romana*, Roma, 1902-8), p. 62.

9. *Op. cit.*, t. V (1888), p. 355.

10. M. Ulrich n'a pu connaître les remarques de Casini.

M. Monaci est naturellement très soignée et le glossaire fournit d'utiles indications ; elle est loin pourtant d'être irréprochable. L'édition diplomatique du manuscrit, donnée par Satta et Egidi, m'a permis d'apporter au texte quelques améliorations assurées ; j'espère que mes conjectures ont rétabli aussi dans leur état primitif quelques passages évidemment altérés ; mais je suis moi-même loin de les considérer toutes comme également plausibles.

Le manuscrit unique (Vat. 3793, fol. 18[a]) est extrêmement incorrect ; j'en reproduis tout d'abord la leçon d'après l'édition Satta-Egidi, que j'ai tout lieu de croire fidèle[1] ; je me borne à y ajouter une ponctuation, pour la commodité du lecteur.

RUGIERI APULGLIESE

I. Umile sono ed orgolglioso,
Prode e vile e coragioso,
Franco e sichuro e pauroso,
E sono folle e sagio,
E dolente e allegro e gioioso,
Largo e scarsso e dubitoso,
Cortese e villano e 'nvidioso,
Faciomi prode e danagio ;
E diragiovi como
Mal e bene agio più di null' omo.

II. Povero e rico e disasciato
Sono, e fermo e malato,
Giovane e vecchio, ed agravato
E sano spessamente ;
Merciè faccio e pecato,
Ch'io favello, e non sono nato,
Sono disciolto e legato
Lo coro et la mente :
Or intendete la rasgione
Giorno e notte isto poisasgione.

III. Umile sono quando la veo,
E orgolglioso, che goleo
Quella *per* cui mi deleo,
S' io la potesse avere ;

1. L'*Errata, corrigé* (p. 392), qui paraît très soigneusement fait, ne fournit pour cette pièce aucune correction.

E sono p*ro* per lei che deo,
Tant' è chiaro il suo splendeo;
Bene sono vile chi noscoteo
Lo mio coragio a dire,
Franco e sichuro sono, ch' io v' intendo,
E pauroso, che no n' aggio amendo.

IV. Savio sono ch' io non dico,
D'orgolglio non acatto nemico,
E sono folle, ch' io m'imbricco
In così alto amore,
E villano ch' io mi disdico
Di tute l'altre esere amico,
E cortese ch' io gastico
Di villania lo mio core,
Agione p*ro*, ch' io ne sono insengnato,
Ed amo cam*mo* e nom sono amato.

V. Largo sono del fino amare,
E scarsso molto d'ubriare
Quella che mi fa pensare
La notte et la dia,
D' ispaldire mi fa allegrare;
Quando la veo, nom posso parlare,
E dolente mi fa stare;
Di se mi fa carestia,
Agione p*ro* p*er* lei che dia,
E male, non che ma don*na* il mi dia.

VI. Rico sono *di fin' amanza* de la speranza,
Povero di fin' amanza,
Sanami la fin' amanza
Quando la posso *avere* vedere;
N' ò gra*n* male, che mi lanza;
Fermami la grande smanza,
E favello a gram baldanza,
Tutora la gredo avere;
Ma non sono nato a quello ch' io penzo fare,
Se ma don*na* non mi dengnasse.

VII. Legato sono, nom posso fugire
I' nulla parte al meo desire,
Sono disciolto p*er* servire
Tutora, se mi valesse;
Vechio sono p*er* ubidire
Quella che mi fa morire,

Giovane, al buono ver dire,
Se ma donna volesse,
E fo pecato per lei che m' ascondo,
E merciè che di male fare m' ascondo.

VIII. Ugieri Apulglies' i conti
Dio convive a fortti punti;
Cavalieri e marchesi e conti
Lo dicono i'ngne partte
Che che mali e beni allui sono giunti;
Questo mondo è valli e monti;
Ma donna li sembianti à conti,
Lo core mi rauna e partte,
E la ventura sempre sciende e sale:
Tosto aviene a l'omo bene e male.

M. Casini a remarqué le premier que les stances étaient formées de huit octonaires (rimant en *aaab aaab*) et de deux hendécasyllabes *(cc)*; dans la plupart des cas, cette mesure se laisse rétablir par des corrections très simples; à celles qui ont été proposées par Casini pour les deux premières stances, je pourrais aisément en ajouter d'autres, qui seraient purement conjecturales; ce travail, que M. Monaci n'a pas cru devoir faire non plus, ne présenterait pas un grand intérêt. Je me borne donc à examiner les passages où c'est le sens qui pèche.

20 : la correction de *poisasgione* en *pensasgione* (synonyme de *pensiero* « souci »), proposée par d'Ancona et Comparetti, a été acceptée par tous les éditeurs qui les ont suivis; mais le sens n'est pas excellent et le vers est encore trop court : je propose : *in penosa stagione.*

25 : D'Ancona et Comparetti omettent *pro,* ce qui fait le vers trop court, et écrivent *Deo*, ce qui aboutit à un sens inacceptable (il faudrait au moins *dea*); M. Monaci commet la même omission et lit *da ideo*, faisant de ce dernier mot le représentant de *deus*, ce qui ne me paraît pas non plus admissible quant au sens; Casini lit *chè deo* et interprète justement : « sono tale per lei, perchè debbo esserlo. » Mais c'est lui qui introduit *tale* et le début du vers reste inintelligible; l'édition Satta-Egidi nous permet de restituer au vers son sens et sa mesure : le manuscrit

porte, après *sono*, *pro* (en abrégé); on pourrait tout au plus corriger *e son pro*[*de*]; l'auteur développant dans cette strophe l'antithèse présentée aux v. 1-2, *prode* s'oppose excellemment au *vile* du v. 27. — Dans ce v. 27, le *noscoteo* du manuscrit a embarrassé à bon droit la plupart des éditeurs: D'Ancona-Comparetti lisent *nasco reo*, ce qui est, paléographiquement, très élégant, mais ne donne pas de sens appréciable, *reo* ne pouvant évidemment signifier « incapable de, trop lâche pour », exigé ici; Casini propose *chè nascond' eo* — [*e*] *lo mio cor agio a dire*, ce qui est sûrement fort ingénieux; mais la construction est forcée : il faudrait : *nascond' eo lo mio cor ch' aggio*... Monaci revient à la leçon du manuscrit : il lit *no scoteo* et il traduit, avec un point d'interrogation qui n'est que trop justifié (car il est évidemment impossible de passer d'un sens à l'autre), par *scuoto, induco*. Le sens exigé est celui de « s'enhardir, oser »; mais je ne vois pas la correction qui le fournirait. — 29 : je prends *intendere* au sens du provençal *entendre* (« aspirer à » dans le style amoureux), *vi*, « en ce lieu, » c'est-à-dire vers cette personne. — 30 : je corrigerais volontiers *aggio* en *aggia*.

Le v. 31 n'est pas parfaitement clair : le régime de *dico* doit être sous-entendu : « en ce que je ne dis pas [tout ce que j'espère]. — Le v. 39, altéré dans l'édition D'Ancona-Comparetti (*Agione per ch' io*...), a été rétabli par M. Monaci, d'après le manuscrit, qui porte correctement *pro* (en abrégé; d'où la confusion avec *per*). Ce vers et le suivant développent l'antithèse exprimée au v. 8; à *pro* doit donc s'opposer un mot de sens contraire; le *ed amo* du v. 40 doit donc sûrement être corrigé en *e danno, c' ammo* en *c' amo*, comme l'a vu Casini. Il est singulier que personne ne se soit encore avisé de la première de ces deux corrections; celle de Monaci *ed amo tanto* ne fournit pas l'antithèse exigée.

Les vers 49-50 reprennent, encore une fois, la même antithèse; le premier est un des plus gravement altérés de la pièce : il est trop court et *dia* (« déesse ») ne donnant ici aucun sens, *che non è ria* (49) en fournirait un qui me paraît assez acceptable.

51 : Les mots *di fin' amanza* ont été écrits par anticipation et sont simplement à rayer, comme l'ont vu d'Ancona-Comparetti; je ne sais si les italiques employées pour ces mots dans l'édition Satta indiquent qu'ils sont exponctués dans le manuscrit. — 53 : la leçon *la fin' amanza*, acceptée par tous les éditeurs, ne satisfait guère, ces mots terminant déjà le vers précédent; mais je ne vois rien de meilleur à y substituer, *smanza*, qu'on pourrait proposer, se trouvant trois vers plus bas. — 54 : *avere* (en italiques dans l'éd. Satta) est à supprimer. — 61 : *amare* en fin de vers, qui manque dans le manuscrit, s'imposait avec évidence; la correction doit remonter à Trucchi.

69-70 : ces deux vers sont certainement altérés, car le même mot ne peut figurer à la rime; D'Ancona-Comparetti se bornent à substituer, ici et là, *asconde* à *ascondo*, sans dire comment ils comprennent le premier vers; Monaci conserve, dans les deux vers, *ascondo* (en plaçant *che* avant *per lei*), leçon qui nous laisse fort perplexes sur le sens du v. 69. Je propose pour ce vers *m' affondo;* le péché dont s'accuse le poète consiste en ce que, pour sa dame, il se précipite dans un gouffre, en renonçant à tout et à toutes pour elle (cf. v. 35-6).

La dernière strophe est de beaucoup la plus difficile, et celle dont il importerait le plus, puisqu'elle contient un nom de personne, d'établir le texte et de fixer le sens; on peut dire qu'il n'a été fait encore, ni dans un sens ni dans l'autre, de sérieux effort : D'Ancona-Comparetti et Monaci laissent intacte la leçon du manuscrit et ne disent pas comment ils l'interprètent. Casini écrit laconiquement, à propos du v. 71 : « l. *Ugieri a pulgliesi conti,* » ce qui laisse entendre qu'il ne voit pas dans les deux premiers mots le nom de l'auteur. Ils devraient être, en effet, dans cette hypothèse, au nominatif et la construction de la phrase ne s'en accommode pas. Ils sont, à mon avis, au vocatif, et désignent le destinataire de la pièce. Une correction très légère au v. 72 me paraît donner à toute la strophe un sens excellent : elle consiste à substituer *coniuge* (c'est-à-dire *congiunge*) à *convive*. Au vers 75, les mots *a llui*, inutiles au

sens, doivent être supprimés, comme l'a déjà dit Torraca (*Studj*, p. 125). J'établirais et interpréterais le texte ainsi :

[R]ugieri Apulglies', i conti
Dio conjuge a fortti punti ;
Cavalieri et marchesi e conti
Lo dicono i'ngne partti
Che mali e beni son giunti ;
Questo mondo è valli e monti, *etc.*

« Rugieri Apugliese, Dieu joint (coud) les comptes de points solides (c'est-à-dire que, tout compte fait, les biens et les maux se balancent) ; chevaliers, marquis et comtes disent en tous lieux que biens et maux sont unis ; ce monde est fait de vallées et de montagnes », *etc.* [1].

Il faudrait donc retrancher notre pièce du bagage littéraire de Rugieri Apugliese [2]. Sur ce personnage, qui a été, à la légère, qualifié de « comte » sur la foi du v. 71 mal compris [3], nous sommes suffisamment renseignés par les savantes recherches de MM. Zenatti, Rajna, Morpurgo et Torraca, commodément résumées par M. Bertoni [4] ; je ne peux rien ajouter à ce qu'ils nous en ont appris.

A. JEANROY.

Post-Scriptum. — M. Bertoni, à qui j'avais communiqué l'épreuve de cet article, veut bien m'envoyer une note qui résout d'une façon sûre la difficulté du v. 27. La voici : « Il faut conserver le texte du ms. et lire : *ch' i' no scoteo,* ce qui fournit le sens exigé : *scoteare* est un simple doublet de *scotecare,* relevé par Tobler, au sens de « oser », dans l'ancienne traduction vénitienne du *Pamphilus* (*Arch. glottol.*, X, 177). M. Densusianu (*Romania,* XXVIII, 66) signale dans Patecchio un autre exemple de ce verbe, qu'il rapproche du roumain *cutezare* (même sens) et qu'il dérive du grec κοττίζειν, de κόττος, « dé » ; la succession des sens est claire : jouer aux dés, risquer, oser. »

1. M. Torraca a donné *(loc. cit.)* le texte de la strophe entière, sans autre correction que celle que j'ai indiquée et sans proposer d'interprétation.

2. La correction [*R*]*ugieri* me paraît nécessaire, ce nom étant fourni par la rubrique de la pièce ; il est d'ailleurs naturel de penser que ce personnage est identique au jongleur du même nom, bien connu par ailleurs.

3. Par M. Cesareo (cité par Torraca, *Studj*, p. 126, n. 1).

4. *Il Duecento* (Milan, Vallardi, s. d., [1911]), p. 81 et 269. Il en résulte que Rugieri, en dépit de son surnom, était probablement un notaire de Sienne, vivant aux environs de 1260.

A PROPOS DE LA LOCUTION « NON VEDER L'ORA »

La locution *non veder l'ora di* (avec un infinitif) ou *che* (avec un subjonctif), au sens de « attendre, désirer ardemment qu'un événement se produise », enregistrée par la plupart des lexicographes[1], est aisément explicable : quand nous attendons impatiemment une chose, les minutes nous paraissent des siècles; il nous semble que notre souhait ne sera jamais une réalité[2]. Dans le Midi de la Péninsule, elle subit la concurrence de la locution synonyme *non saper l'ora*. C'est celle-ci que Boccace, en dépit de ses origines toscanes, a employée dans un vers qui depuis longtemps n'est plus compris, comme on va le voir, des traducteurs français. — Dans la ballade que Mico da Siena est censé avoir composée pour la bella Lisa, amoureuse de Pierre d'Aragon[3], nous lisons ces jolis vers[4] :

Merzede, Amore, a man gionte ti chiamo,
Ch' a misser vadi là dove dimora.
Di che sovente lui disio et amo,
Si dolcemente lo cor m'innamora;
E per lo foco ond' io tutta m' infiamo
Temo morire e già *non saccio l' ora*
Ch' i parta da sì grave pena e dura,
La qual sostegno per lui, disiando
Temendo e vergognando.

Il est évident que le vers 6 contient une antithèse naturelle et émouvante : l'amoureuse est ballottée entre des sentiments contraires, craignant et désirant la mort tour à tour. Mon ami

1. Crusca, Manuzzi, Tommaseo-Bellini, Barberi, etc. Manuzzi n'en cite qu'un exemple emprunté aux sermons du P. Segneri (xviie siècle); en voici deux autres : *Egli non mi pare di poter vedere l'ora ch' io l'abbia nelle mie braccia* (Gozzi, *Osservatore*, éd. Sonzogno, I, p. 37); *Onde la sconosciuta guida non vedeva l'ora di andarsene* (Manzoni, *Sposi*, ch. XIV; éd. Petrocchi, p. 332).

2. La locution correspondante a eu une vie très intense dans tout le domaine roman; fréquente en ancien français (surtout sous la forme, encore plus claire, *ne cuidier veoir l'eure*), elle existe encore en espagnol, en rhéto-roman et dans plusieurs dialectes du Nord et du Midi de la France. Voy. ma note sur *ne garder l'eure* dans la *Romania*, n° d'avril 1915.

3. *Decameron*, X, 7.

4. Je reproduis le texte établi par Carducci, *Cantilene et ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV* (Pise, Nistri, 1871, p. 16).

Guido Mazzoni, qui m'a signalé le passage, me faisait remarquer en même temps que Musset, dont la *Carmosine* n'est, comme on le sait, qu'une adaptation scénique de la nouvelle de Boccace, n'avait pas compris cette opposition. Il traduit littéralement, mais à contresens :

A deux genoux je demande merci.
Par grâce, Amour, va-t'en vers sa demeure;
Dis-lui comment je prie et pleure ici,
Tant et si bien qu'il faudra que je meure
Tout enflammée, et *ne sachant point l'heure*
Où finira mon adoré souci[1].

En réalité, Musset n'est pas coupable du contresens, mais il l'est de plagiat; il a pris le vers tout entier à la vieille traduction d'Antoine Le Maçon (1545), dont l'erreur est moins excusable. Voici la traduction de Le Maçon :

Mercy, Amour, à joinctes mains te crie.
Voy mon Seigneur au lieu où il demeure,
Dy-luy comment je le désire et prie,
Tant que d'ardeur il faudra que je meure
Toute enflambée, et *ne sachant point l'heure*
Que perdre puisse une peine si griefve[2].

Les ressemblances entre les deux traductions sont assez frappantes pour nous permettre d'affirmer que Musset a travaillé, non sur le texte de Boccace, mais sur celui de son prédécesseur[3]. Si l'on conservait encore quelques doutes sur ce point après la citation qui précède, on voudra bien remarquer ceci : la pièce de Boccace, conformément aux règles de la *ballata* italienne, a pour refrain les quatre vers placés en tête; tandis que, dans les deux traductions françaises, chacun des couplets se termine par un vers-refrain, et ce vers est identique de part et d'autre :

Hélas! Amour, fais-lui mon mal savoir[4].

A. JEANROY.

1. *Carmosine*, acte II, sc. VII.
2. Réimpression Liseux (Paris, 1879), t. VI, p. 154.
3. Sur le même sujet, une indication avait déjà été fournie dans ce *Bulletin*, t. VIII, p. 301, note 6.
4. Identique, sauf une légère variante au couplet III :

Que je me meurs, faisant mon mal sçavoir.
(Le Maçon.)
Et que j'en meurs.....
(Musset.)

A PROPOS DE GUICHARDIN

On s'étonne vraiment que l'Italie érudite de notre temps ne nous ait pas encore donné une bonne édition de la *Storia d'Italia.* Quiconque est appelé par ses études à lire ou à consulter cet ouvrage célèbre, doit le faire dans le texte fourni par Rosini, lequel, comme chacun sait, ne reproduit pas fidèlement le manuscrit original, conservé chez les descendants de l'auteur. Or, Guichardin passe communément et à juste titre pour un écrivain d'une prolixité obscure et difficile. Je n'irai pas jusqu'à dire avec Boccalini qu'il vaudrait mieux ramer sa vie durant sur une galère ou la passer emmuré entre deux murs que de supporter la lecture de la *Guerre de Pise;* mais si Guichardin nous instruit, nous captive même par la pénétration de sa pensée et sa connaissance des hommes, il nous fait payer cher ce profit et ce plaisir en nous imposant sa terrible *diceria*, des phrases interminables où il s'enfonce et se prélasse sans savoir au commencement jusqu'où il ira ni quand il s'arrêtera : tout cela au détriment de la syntaxe dont il se préoccupe aussi peu que de la peine qu'il cause à ses lecteurs. C'est parfois à se prendre la tête entre les mains pour démêler ce que le grand politique a voulu nous donner à entendre. Rosini s'est appliqué çà et là à éclaircir ces fourrés en changeant la ponctuation des éditions anciennes, en introduisant des parenthèses, en corrigeant des fautes évidentes; mais ce travail de nettoyage, utile à coup sûr, reste très imparfait et provisoire : il devra être repris et complété quand le texte de la vulgate aura été soigneusement collationné sur les manuscrits originaux. Il serait fort à désirer aussi qu'un grammairien compétent s'employât à étudier les habitudes d'écriture de Guichardin, comme on l'a fait, sinon pour toutes les œuvres de Machiavel, au moins pour les plus connues, le *Prince,* par exemple; car sans que je puisse l'affirmer, il me semble cependant qu'on arrive à discerner chez Guichardin

certains tics dont l'exacte interprétation faciliterait l'intelligence de plus d'un passage rebutant de son œuvre.

Si de la forme nous passons au fond, sommes-nous mieux outillés? Nous le sommes plus mal encore. Devant un monument tel que la *Storia d'Italia* bien des questions se posent : l'une des plus importantes consisterait à savoir dans quelle mesure le livre possède la valeur d'une œuvre originale, et dans quelle mesure il ne dépasse pas celle d'une compilation de faits déjà énoncés par d'autres. L'étude des sources de la *Storia* a été inaugurée par Ranke dans sa *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, seconde partie des *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* (1[re] édition en 1824, deuxième édition remaniée en 1874), mais d'une façon assez dénigrante et surtout très partielle et très peu méthodique. Selon sa coutume, Ranke s'est contenté d'aperçus intelligents, suggestifs, qui éveillent la curiosité mais ne la contentent pas. On a d'ailleurs contesté divers résultats de cette enquête, car l'exactitude dans le détail n'était pas le fort de l'illustre historien. En somme, la critique de Ranke a provoqué une réaction et récemment un professeur suisse, M. Fueter, a presque pris le contre-pied de ses idées : « A qui ne connaît pas Guichardin, Ranke donnera l'impression d'une compilation maladroite et déloyale, tandis que Guichardin n'a pas d'égal parmi ses contemporains pour le soin et la critique dans l'usage des sources[1]. » J'épouserais volontiers l'opinion de M. Fueter, très bon connaisseur de la *Storia;* toutefois je ne voudrais me rendre que devant un imposant faisceau de preuves. Tel historien de l'Italie au XVI[e] siècle sait, à n'en pas douter, ce qu'il y a d'original ou d'emprunté chez Guichardin pour le sujet spécial dont il s'occupe et a pu occasionnellement le faire connaître : ainsi l'on a noté qu'à propos de l'expédition de Charles VIII à Naples, Guichardin s'est servi de Commines. Cela ne suffit pas et il est d'ailleurs impossible au plus grand nombre des lecteurs de recourir en cette matière à une foule de travaux de détail extraordinairement disséminés. La recherche des sources de toute la *Storia*, année par année,

1. *Histoire de l'historiographie moderne*, trad. française. Paris, 1914, p. 85.

est donc un travail indispensable et qui s'impose : on souhaiterait qu'il pût être exécuté concurremment avec l'édition que prépare, dit-on, M. Alessandro Gherardi[1], mais dont les hommes de mon âge ne peuvent guère espérer voir même les premiers volumes. Heureux ceux qui un jour liront le Guichardin authentique, et qui le liront sans s'exposer à prendre pour siennes des idées ou des informations appartenant à autrui!

Il y aurait lieu aussi de s'occuper des traductions de la *Storia d'Italia*. Je ne connais un peu que les traductions espagnoles : l'une d'entre elles possède au moins un certain intérêt de curiosité. On cite en premier lieu celle d'Antonio Florez de Benavides, *veintiquatro* de Baeza, publiée à Baeza en 1581 et qui passe pour un livre si rare que Nicolas Antonio doutait presque de son existence. P. Salvá en possédait un exemplaire complet reconstitué à l'aide de quatre exemplaires incomplets[2]. La traduction de Benavides ne comprend que les sept premiers livres de la *Storia*. Après le colophon du volume de 1581, une note annonce la publication prochaine de la seconde partie de l'ouvrage : « La segunda parte desta Historia saldra presto, porque esta ya traducida. » Cette seconde partie n'a jamais vu le jour. Nicolas Antonio — dans sa censure d'un Guichardin espagnol abrégé, dû à D. Oton Edilio Nato de Betissana et qui parut à Madrid en 1683[3], — après avoir parlé de la vieille traduction de Benavides, attribue à Luis de Bavia, continuateur de l'*Histoire pontificale* de Gonzalo de Illescas, une autre traduction restée manuscrite; il croit que c'est celle que possédait dans sa riche bibliothèque le comte-duc d'Olivares, où elle formait cinq volumes : « On la retrouvera peut-être, dit-il, parmi les débris de cette collection, à moins qu'elle n'ait déjà servi de pâture aux vers. Le catalogue, toutefois, que j'ai consulté ne parle que d'une traduction en trois volumes in-4°, précédée du jugement de Tomas Porcacci[4]. » Antonio,

1. A. D. Ancona et O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, t. II (1912), p. 458.
2. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, n° 3245.
3. Cette censure a été réimprimée dans l'*Epistolario español*, de Rivadeneyra, t. I, p. 591.
4. L'extrait du catalogue Olivares publié par Gallardo contient cet article, sous le nom de Guichardin : « La Historia; traducida en castellano, con el juicio de Tomás Porcachi. Es original, rubricado para imprimir : en tres tomos en 4° (A, 14, 15, 16) »; voir *Ensayo de una biblioteca española*, etc, t. IV, col. 1490.

en cette même censure et parlant alors de l'abréviateur Betissana, le loue d'avoir donné de forts coups de ciseaux dans la *Storia* et d'avoir réduit à une plus simple expression les longueurs et les effets de style de l'auteur, l'accumulation de détails oiseux et les trop nombreux discours. Ce jugement surprend un peu de la part du célèbre bibliographe, car le latin de *Bibliotheca hispana* ne pèche pas par excès de simplicité ni de concision.

Outre ces traductions, la première inachevée, la seconde inédite et peut-être perdue, et la troisième réduite à l'état de compendium, nous en connaissons une quatrième, qui semble avoir passé assez inaperçue au moins en Italie : il est vrai qu'elle intéresse surtout les Espagnols. On savait par divers témoignages contemporains que le roi Philippe IV occupa quelques-uns de ses loisirs à la lecture des historiens italiens et à la traduction du plus célèbre de tous. L'ambassadeur vénitien Francisco Corner, qui résida en Espagne de 1631 à 1634 et qui lut le rapport de sa mission au Sénat le 5 juin 1635, rappelle en ces termes les occupations littéraires quotidiennes du roi : « Alcune ore impiega nel leggere reiteratamente in un suo studio, trattenendosi coi libri di istorie italiane in particolare, delle quali vien detto che da certo tempo in qua è curioso[1]. » D'autre part, Lope de Vega, dans sa jolie peinture de la bibliothèque privée du roi, nous décrit le bureau recouvert d'un tapis rouge où il venait s'asseoir pour se livrer à son travail de traducteur :

> Aqui traduzido auia
> Al Guychardino, crisol
> De la verdad como el sol,
> Del honor del Rey hazaña,
> Que porque habló bien de España
> Hizo que hablasse Español[2].

Enfin, un historien espagnol du règne, dont le nom est très contesté, fait remonter à l'époque où il était encore

1. *Relazioni... lette al Senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo*, série I, vol. II, p. 10.

2. *Rimas de Burguillos*, éd. de 1634, fol. 139. La pièce est adressée à D. Juan Infante de Olivares.

prince héritier le commerce de Philippe IV avec les historiens italiens, Guichardin en particulier, et avec Commines; il trouve d'ailleurs que le prince apprendrait mieux son métier de souverain en s'instruisant auprès de sages conseillers qui lui donneraient des conseils pratiques : « El príncipe... si bien gastaba el tiempo en ejercicios y ocupaciones lícitas, no las forzosas y suficientes, y las que pide gobierno y atencion en reinos tantos y tan grandes. ¿Y cuanto es más á propósito traducirse á sí un gran presidente ó famoso consejero, informarse de él é informarle, saber, preguntar, inquirir, trascender, enmendar, reprobar, admitir, impugnar que á Felipe de Comines, señor de Argenton, ó á Guichardino? ¿ Pero qué importa apetecer y leer las historias si no sacamos de ellas la utilidad y provecho? » Le Guichardin traduit par Philippe IV était connu par les bibliographes du XVII[e] siècle, en tout cas par N. Antonio qui en parle avec un certain mystère dans sa censure de Betissana, datée du 30 novembre 1683. « Il y a bien des années qu'une plume, non seulement grande, mais royale, s'employa, dans les loisirs que lui laissaient ses devoirs et sa charge, à mettre Guichardin en castillan, » et il ajoute que le roi, en se livrant à ce travail, pensa plutôt à sa propre instruction qu'au public, attendu que ce qu'il écrivit reste déposé loin des yeux du profane en son cabinet, cette bibliothèque privée sans doute que nous décrivait tout à l'heure Lope de Vega. Le manuscrit finit cependant par arriver à la Bibliothèque Royale, maintenant Nationale, mais il attendit deux siècles un éditeur. A vrai dire, cette traduction peu soignée d'un auteur difficile serait sans inconvénient demeurée inédite, mais l'éditeur de la *Biblioteca clásica*, ayant décidé d'insérer dans sa collection un Guichardin en espagnol, trouva commode de tirer parti du manuscrit. Ne le regrettons pas trop, car si le pensum du roi d'Espagne ne sert en rien à faciliter l'intelligence du texte original, son manuscrit contient deux pièces, un épilogue écrit en 1634 et un prologue qui, malgré leur mauvais style[1] valent d'être lus, parce qu'on y

1. Mauvais style auquel s'ajoutent des fautes commises par l'éditeur, qui m'ont été signalées par M. Mousset, membre de l'Institut français de Madrid.

trouve bien le Philippe IV que l'étude assez récente de divers autres écrits a permis de discerner : un Philippe IV quelque peu puéril, comme tous ces princes de la maison d'Autriche depuis Philippe III, mais beaucoup plus appliqué et consciencieux qu'on ne s'y serait attendu. Je n'ai pas à extraire de ces pièces ce qui concerne la méthode de travail que s'était imposée ce roi ; je ne m'occupe ici que de son Guichardin. Philippe IV attachait une grande importance à bien savoir l'italien, cette langue d'une partie si célèbre de l'Europe et qui en outre est « la plus usitée, la plus communément parlée en Allemagne et dans tous ses États héréditaires, lesquels à tant de titres et pour tant de raisons de parenté et d'intérêt public me touchent de très près ». Puis l'Italie, dit-il, possède de grands historiens et, rien que pour les lire, il vaut la peine d'apprendre leur langue. Mais quand le temps manque et que l'âge où l'on apprend facilement la grammaire est passé, le mieux n'est-il pas de s'exercer à traduire quelque livre? « Je me suis donc enfermé avec l'histoire d'Italie de Guichardin, où se lisent les événements des années 1494 à 1532 et avec un bon dictionnaire italien. » Le passage qui suit de l'épilogue contient une déclaration inexplicable et des appréciations assez extraordinaires : « J'ai choisi cet auteur pour diverses raisons, d'abord parce que je lui aurais fait injure en donnant la préférence à un autre historien italien, en second lieu parce que je tenais à continuer et à accroître même les grands honneurs que l'empereur et le roi Philippe II, mon bisaïeul et aïeul, ont rendus non seulement à l'auteur mais à ses descendants. Et sans aucun doute *lui* et tous tiendront, comme de juste, pour le plus grand la traduction que j'ai faite et qui assurera à cet historien une incomparable et inestimable réputation dans le monde entier. Il n'est pas contestable que Guichardin ne soit l'historien le plus élégant, le plus concis, le plus éloquent et le plus vigoureux qu'on connaisse, au dire des juges compétents. » J'ai, en traduisant, simplifié un peu le style royal assez gauche et incorrect. Mais comment Philippe a-t-il pu dire que Guichardin et tout le monde *(él y todos)* sentiraient l'honneur de voir la *Storia* traduite par un roi? Il n'est pas possible qu'il crût

vraiment que Guichardin vivait en 1634 : le texte a dû subir ici quelque altération. Et quelle prétention d'attacher un si grand prix à son travail d'apprenti en italien! Que dire aussi du choix des épithètes dont il gratifie la *Storia?* « Concis », Guichardin? Pour commencer, Philippe IV ne s'attaqua qu'aux livres VIII et IX, sachant qu'ils n'avaient pas été traduits par Benavides, qui s'était arrêté au livre VII, et heureux d'y trouver le récit de ligues et de guerres semblables à celles qui marquèrent les douze premières années de son règne. Plus tard, il embrassa l'ensemble de l'ouvrage et y mit un prologue : il faudrait voir si pour les sept premiers livres il s'est ou non servi du Benavides. De toutes façons, la traduction de Philippe IV emprunte à peu près tout son intérêt à la personne du traducteur, mais on y peut voir aussi une preuve de l'importance qu'attachaient à la *Storia* les princes et les hommes politiques du XVII[e] siècle qui cherchaient des enseignements dans les livres du passé.

En même temps qu'un Guichardin épuré et expliqué, on voudrait avoir aussi un Paul Jove utilisable, j'entends une édition digne de la science historique moderne des *Historiae sui temporis* et des *Vitae*. Pourquoi? Parce que Jove est dans la littérature italienne du XVI[e] siècle le maître de l'histoire anecdotique comme Guichardin le maître de l'histoire politique : leurs deux histoires générales possèdent chacune en son genre une importance capitale. J'ai déjà eu l'occasion de rappeler combien les deux énormes in-folio de l'édition originale des *Historiae*, sans alinéas, sans divisions de chapitres, sans index d'aucun genre, sont pénibles à manier et combien les recherches y sont difficiles, et les autres éditions du XVI[e] siècle, en caractères italiques minuscules ne valent pas mieux[1]. Aujourd'hui la plupart des historiens ont recours aux traductions, ce qui n'est pas sans inconvénients. Je n'ai pas pratiqué la traduction italienne de Domenici, la plus connue de toutes; je n'ai examiné d'un peu près que la traduction espagnole de la *Vie du Grand Capitaine,* par Pedro Blas Torrellas, terrible-

1. *Historiographie de Charles-Qaint*, Paris, 1913, p. 121 (fasc. 202 de la *Bibl. de l'École des Hautes Études*).

ment gauche et non exempte de gros contresens. D'où résulte qu'il convient bon gré mal gré de recourir au latin de Jove, généralement coulant, mais parfois aussi recherché et maniéré, un latin d'humaniste qui s'amuse du mot rare et de la tournure insolite, qui traduit les noms de lieu italiens en leur substituant des équivalents dans la topographie ancienne, qui remplace les mots désignant des institutions modernes par des mots latins approximativement correspondants, etc. D'une part donc des versions en langue vulgaire insuffisantes et inexactes ; de l'autre un texte original assez rébarbatif, voilà dans quel état Paul Jove se montre aux lecteurs du xx[e] siècle qui auraient cependant un grand intérêt à le connaître et qui tireraient certainement des récits de ce brillant historien une grande jouissance. Est-ce trop demander qu'on nous facilite la digestion de son latin en l'expliquant quand il pèche par excès d'obscurité, en indiquant en note pour les noms de lieu leur forme actuelle, en multipliant les alinéas et en dressant de bonnes tables onomastiques ?

Pour en revenir à Guichardin, non plus historien mais homme politique et moraliste, n'est-il pas encore assez surprenant qu'aucun éditeur n'ait eu la pensée d'extraire des *Opere inedite* publiées par Canestrini de 1857 à 1867, les fameux *Ricordi politici e civili* et d'en former un recueil bien classé, muni des éclaircissements indispensables et imprimé avec les égards dus à cette quintessence de l'esprit politique italien de la grande époque ? Les *Ricordi*, dont Canestrini a eu le mérite de nous restituer le texte authentique d'après les manuscrits originaux de l'auteur, forme dans le tome I[er] de son édition deux séries : numéros I à CCXXI, et numéros CCXXII à CDIII. L'éditeur nous dit à propos de la seconde série : « In questa seconda serie, tratta da un altro autografo, leggonsi varii Ricordi simili nel concetto ad alcuni dei precedenti, ma diversi nella forma. » Le mot *varii* ne donne pas une idée exacte du rapport qui existe entre les deux séries. J'ai relevé environ quatre-vingt-dix pensées dans la seconde série qui ne sont que des répétitions de ce qu'on lit dans la première, des « doublets », et je crois bien qu'en y regardant de très près on

arriverait facilement au chiffre de cent, à plus de la moitié donc des pensées de cette seconde série. M. Canestrini n'ayant pas établi de concordance entre les deux séries, il est actuellement très difficile de retrouver les deux formes d'un même *ricordo*. Or, ces rapprochements ont le grand avantage qu'ils nous font dans bien des cas comprendre plus à fond la pensée souvent embrouillée ou compliquée à l'excès du politique désabusé, qui a mis par écrit au cours de sa vie publique le résultat de ses expériences personnelles. Beaucoup de ses réflexions ou de ses conseils, il les a pour ainsi dire repensés; et en les écrivant une seconde fois il leur a donné un tour assez différent, sans qu'on sache le plus souvent entre deux variantes laquelle représente l'expression définitive. Le premier devoir, par conséquent, qui s'imposerait au nouvel éditeur des *Ricordi* serait de fondre ces deux séries, en publiant les pensées répétées sous leurs deux formes, l'une immédiatement après l'autre, pour permettre au lecteur de les comparer facilement. Mais sa tâche ne devrait pas se restreindre au travail de refonte des *Ricordi* tirés des autographes.

On sait qu'un choix des pensées politiques et morales de Guichardin fut divulgué dès la seconde moitié du XVIe siècle, en premier lieu par un Italien fort lettré : Jacopo Corbinelli, qui dédia son recueil, imprimé à Paris en 1576, à la reine Catherine de Médicis. Le succès qu'obtint ce premier recueil, assez heureusement intitulé *Piu consigli et avvertimenti di M. Fr. Guicciardini, gentilhuomo fior. in materia di republica et di privata*, incita d'autres Italiens à imiter l'exemple de Corbinelli, et bientôt l'on en vit paraître d'autres sous d'autres titres, plus ou moins appropriés au sujet, tels que *Concetti politici*, *Considerazioni civili*, *Preceti et sententie*, etc. Pour nous en tenir au recueil Corbinelli, qui compte cent cinquante-huit articles, que représentent-ils? Canestrini, qui passe rapidement sur ce recueil-là et sur les autres, parce qu'il les considère comme négligeables depuis la mise au jour des manuscrits originaux, n'a pas cherché à se rendre un compte exact du travail de Corbinelli, lequel n'était pas cependant le premier venu. Notons d'abord que les pensées réunies par Corbinelli corres-

pondent presque toutes aux pensées de la seconde série de l'édition Canestrini, comme fond et comme forme, sauf que Corbinelli a presque partout changé des mots et des phrases : il a donc eu sous les yeux sinon le manuscrit même de la seconde série, au moins une copie où avaient été çà et là introduites des pensées prises ailleurs, et qu'il a soumise à une revision complète. Pour les changements qui intéressent le fond, on peut remarquer que Corbinelli a supprimé tout ce qu'il y a d'irrévérencieux, dans les *Ricordi*, contre les prêtres, la cour de Rome et parfois même contre la religion. Voici trois exemples de ces changements :

Ricordi, n° 251 : Come il fine de' mercatanti il più delle volte è il fallire, quello de' naviganti annegare, così spesso di chi lungamente governa *terre di Chiesa* il fine è capitare male.

Corbinelli, n° 71 : Come il fine de Mercanti è piu delle volte il fallire, quello de Naviganti il sommergere, cosi spesso di chi lungamente governa è il capitar male.

Ici le changement apporté par Corbinelli à la pensée de son auteur a consisté dans la suppression d'un membre de phrase, qui ôte tout sens à la maxime.

Ricordi, n° 253 : Non combattete mai con la religione, nè con le cose che pare che dependino da Dio; perchè questo obietto ha troppa forza nella mente delli *sciocchi*.

Corbinelli, n° 98 : Non combattete mai con la religione, ne con le cose che pare che dependino da Dio; per che questo obbietto ha troppo forza nella mente de gl' *huomini*.

Le mot banal remplace ici le mot significatif. Sur le sens à donner à la maxime, voir la note de Canestrini, qui me semble prêter à Guichardin des sentiments religieux que contredisent bien des passages de ses œuvres.

Ricordi, n° 317. Tutti li Stati, chi bene considera la loro origine, sono violenti ; nè ci è potestà che sia legitima... nè eccettuo da questa regola *e preti, la violenza de' quali è doppia, perchè a tenerci sotto usano le armi temporali e le spirituali.*

Tous les mots en italique ont disparu chez Corbinelli, qui les a remplacés par des points.

Bien entendu, Corbinelli s'est bien gardé de reproduire les *Ricordi* n°s 28 et 236 où Guichardin a donné libre cours à la haine qu'il portait aux prêtres « scélérats ».

Quelques autres atténuations d'ordre politique pourraient être notées aussi dans le recueil de 1576. Ainsi dans le *Ricordo* n° 316, concernant les opérations mercantiles d'Alphonse, duc de Ferrare, Corbinelli (n° 46) a simplement supprimé le nom du prince.

En somme, il serait assez intéressant pour la « fortune » de Guichardin après sa mort de suivre, chez Corbinelli et dans les autres recueils qui ont suivi le sien, les modifications qu'on a fait subir aux pensées politiques et morales de l'auteur, sans compter que parfois ces changements furent introduits pour remédier à l'obscurité du texte original. Et disons en terminant que les *Ricordi* sont aujourd'hui même une lecture fort instructive, parfois même attachante et qu'on devrait nous faciliter autant que possible. Bien des hommes politiques y puiseraient certes d'utiles directions, et je ne saurais m'empêcher de croire qu'en cette mémorable année 1915, plus d'un ministre du roi Victor-Emmanuel II a dû méditer la pensée n° 68 sur la neutralité : « La neutralità nelle guerre d'altri è buona a chi è potente in modo che non ha da temere di quello di loro che resterà superiore... fuori di questo è inconsiderata e dannosa, perchè si resta in preda del vincitore e del vinto », etc.

A. MOREL-FATIO.

L'ARCADIE ALLEMANDE

Comment Gian Mario Crescimbeni, fondateur et premier historien de l'Arcadie, établit le point de départ de la célèbre Académie, les mots suivants rapportés dans toutes les histoires littéraires nous l'apprennent.

« Il me semble que nous avons fait revivre l'Arcadie, » se serait écrié l'un des quatorze gentilshommes qui, par une claire matinée de l'an 1690, à Rome, se promenaient dans les prés du château en devisant de leurs compositions poétiques. Dans la spontanéité de cette exclamation apparaît un sentiment de surprise et de complaisance, comme si, par un mouvement subit de l'esprit, se révélait soudain une chose nouvelle et réelle.

Je ne mets pas en doute la sincérité du bon chanoine dont le récit enthousiaste dénote la ferveur de l'apologiste. Je remarquerai seulement qu'à Nuremberg, quarante-cinq ans auparavant, une académie poétique et littéraire avait été fondée dans des circonstances, et avec des coutumes et des formes absolument identiques à celles de l'Arcadie de Rome.

Nous examinerons plus loin si nos arcades eurent connaissance, ou du moins quelque soupçon de cette académie allemande. Voyons pour l'instant leur très étroite ressemblance.

Comment les arcades de Rome s'imposèrent par des lois écrites dans le latin pompeux et archaïque de Gravina, pour tout acte et toute manifestation sociale, des us et coutumes champêtres (pastoribus mos adhibitus), et comment pour emblème ils prirent la syringe de Pan et pour protecteur l'Enfant Jésus dans sa crèche, ce sont choses plus que connues. Mais je ne vois chez nous nulle allusion à la Société des Bergers de la Pegnitz (Gesellschaft der Pegnitzschäfer), autre-

ment dit l'Ordre des fleurs (Blumenorden[1]), fondée à Nuremberg, en 1644, par Klaj et par le conseiller de justice Harsdoerfer, auteur d'au moins cinquante volumes en prose et en vers, critique et polémiste ardent, l'un des coryphées de la *Fruchtbringende Geellschaft* de Weimar et chef reconnu de cette école littéraire dite école de Nuremberg.

Or voici : les bergers de la Pegnitz s'étaient aussi proposé, dans toute manifestation sociale et littéraire, d'adopter les formes pastorales, comme le démontre clairement le titre même de la société. Eux aussi avaient pris comme symbole la flûte de Pan, et pour protecteur l'Enfant Jésus. Les arcades romains se réunirent d'abord dans les prairies attenantes au château Saint-Ange, sur la rive droite du Tibre, pour lire leurs poésies, et dans cette coutume on vit l'origine occasionnelle de la célèbre Académie. Or, près d'un demi-siècle avant, les arcades nurembergeois tenaient les mêmes réunions dans les prés suburbains de la Pegnitz. Et comme de cette rivière leur société prit le nom, l'origine en fut aussi attribuée à cette aimable coutume.

Les arcades romains, comme en une tardive et inoffensive démonstration du vieil esprit de conquête et des dernières traditions féodales, s'appropriaient nominalement de nombreux territoires de l'ancienne Grèce. Et lorsqu'ils obtinrent de la générosité de Jean V de Portugal un morceau de terre sur le Janicule pour y établir le siège de leur société, ils l'ornèrent d'arbustes rustiques et lui donnèrent avec quelque prétention le nom classique de Bosco Parrasio. Plus modestes, les bergers de la Pegnitz s'étaient simplement ménagé un petit bois sur le bord de la rivière, avec le droit pour chacun d'y construire une cabane.

Romains comme Nurembergeois prirent des noms de bergers; mais tout en s'appelant Philinte, Damon, Tircis, Amarante, les bergers de la Pegnitz y ajoutaient des prénoms qu'ils ne tiraient pas comme les nôtres des lieux dont ils s'accordaient la poétique investiture, mais des fleurs par lesquelles

1. Son historien fut Herdeger, surnommé Amarante par les bergers.

les diverses catégories ou subdivisions de leur société se trouvaient être désignées et représentées. Il y avait ainsi la classe des lys, la classe des œillets, la classe des roses, etc., et c'est pourquoi elle prit le sous-titre de Blumenorden.

Cette gracieuse dénomination explique la courtoisie chevaleresque qui suggéra aux fondateurs de la société allemande d'en permettre l'entrée aux femmes contrairement à l'usage qui jusque-là les excluait des autres académies. Et les pasteurs nurembergeois se félicitaient de cette innovation que l'un d'eux célébra en termes chaleureux : « Notre société se distingue des autres par ce fait que les femmes en peuvent être membres. Il est assez prouvé que la nature n'a aucunement refusé au sexe féminin la puissance d'esprit et de sapience... Dieu et l'éternité n'établissent nulle différence entre elles et nous. Pourquoi refuserions-nous à ces divinités nos lauriers et notre société ? »

Je ne sais si un concept humain et social aussi haut guida nos arcades, ou l'esprit de galanterie qui se répandait alors dans notre monde élégant d'abbés et de lettrés, ou tout simplement l'esprit d'imitation, mais il est certain que les femmes firent partie de leur académie, et qu'ils élirent d'abord Christine de Suède, non certes par hasard, si l'on pense qu'elle était morte depuis près de deux ans.

La série des analogies pourrait se continuer encore. Bornons-nous à rappeler, en tenant compte des différentes conditions des lieux, que le but poétique et littéraire que se proposaient les bergers de la Pegnitz, n'était pas très différent de celui des bergers du Tibre : combattre la corruption de la langue, le mauvais goût, et l'imitation dans la poésie[1].

1. Les sociétés littéraires allemandes furent spécialement fondées pour mettre un terme aux bizarreries et pédanteries de la langue, gâtée d'une part par la pénétration abusive d'un latin propre aux méthodes scolastiques et religieuses, de l'autre par l'habitude, devenue générale, de l'imitation française. La première de ces sociétés, ci-dessus rappelée, fut la *Fruchtbringende Gesellschaft*, dite aussi *Sprossende Palmbaum* (Ordre des Palmes.) Elle remonte à 1617, et présente quelque ressemblance avec notre Crusca, de laquelle fit partie, vingt ans après, le prince Louis de Anhalt, fondateur de la première. D'autres suivirent, telles que l'Union des bons Allemands, fondée à Hambourg par Philippe de Zezen, auteur d'un *Hélicon* allemand, alors célèbre. l'Ordre des cygnes de l'Elbe, la Société germanophile, la Société des études de poésie allemande, etc.

Pour montrer combien avec raison s'élevaient ces innombrables académies pour

Et pour arriver à ce but commun, rien ne parut meilleur aux poètes de Nuremberg, comme plus tard aux arcades italiens, que d'user du genre pastoral.

Il semble donc difficile d'admettre que toutes ces analogies entre les deux académies soient l'effet du hasard. Mais d'abord, avant de chercher un argument à l'appui de cette opinion que les arcades de Rome eurent plus ou moins connaissance de l'académie allemande, il n'est pas inopportun d'observer pourquoi ce moyen, le même dans les deux distantes académies, parut être propre à poursuivre un but peu ou point différent.

Créée lorsque la vie humaine était le plus étroitement liée, et pour ainsi dire mêlée, à celle de la nature, la pastorale est certainement la plus ancienne des formes poétiques, comme la vie pastorale est la forme la plus ancienne de l'activité sociale. Elle est née de la contemplation de la nature et de l'émotion religieuse de l'âme. Et parce que les impressions produites par les spectacles naturels étaient immédiates et primitives, et que le souffle bienfaisant des verts coteaux et des vallées fleuries insinuait à l'esprit humain à peine éveillé un sentiment paisible et doux de bonheur et d'amour, et en même temps une simplicité naïve d'habitudes et d'expression, la poésie, elle aussi, participa de cette simplicité, dans le fond comme dans la forme. Le paysage est le fond, la perspective du cadre pastoral, l'amour en est le sujet, le motif. Par la pastorale l'amour s'introduit donc dans le champ de la poésie. Et déjà l'historien de l'école poétique de Nuremberg,

la défense de la langue, Georges Neumark, académicien et poète (*Der neu-Sprossende Deutsche-Palmbaum*, Göttingen, 1668), cite des phrases dans ce genre, très goûté alors :

> *Rriveriste Dame*
> *Phœnix* meiner *âme*
> Gebt mir *audientz*
> Eurer Gunst *meriten*
> Machen zu *falliten*
> Meine *Patientz*...

Et celle-ci : *Monsieur, mon très honoré frère* Hochgeehrter *Patron*. Seine hohen meriten dadurch er mich *à l'extrême* ihm verobliginet *causiren* mich demselben mit diesen Zeilen zu *serviren*. *Mon devoir* hätte unlangsten mir *adresse* gegeben, solches zu *effectuiren* aber aus *manquement* einiger *occasion* habe ich bis *dato* mein *officium re ipsa* nicht *proestiren* können.

Tel fut le style épistolaire en faveur dans la société cultivée! Aus *manquement* était pire encore que chez nous.

dont le Blumenorden était une émanation, montrait combien la vie des pasteurs, en plein contact avec la nature, devant le perpétuel spectacle des multiples formes de ses merveilles, devait exciter leur imagination en les prédisposant à un enthousiasme poétique et religieux, et leur sensibilité en les prédisposant à la passion. Cette vie des pasteurs était une vie d'oisiveté, qui leur permettait de suivre les mouvements de la subtile pensée et de se complaire en elle. *Et l'oisiveté est mère de l'amour aussi bien que des vices; il y aura donc de l'amour dans la poésie pastorale*[1].

A mesure que l'esprit social s'affinait, la poésie pastorale perdait de sa simplicité native, bien que son culte subsistât chez beaucoup d'esprits délicats qui pensaient qu'elle seule pouvait les rapprocher plus intimement de la vie primitive de l'humanité et de la vie de la nature. Les profonds bouleversements politiques et les raffinements de la société impériale ne pouvaient faire taire dans l'âme pacifique de Virgile l'amour de la grande et divine nature. Son exquise sensibilité trouve un stimulant psychique et un motif poétique dans tous les aspects sous lesquels il la voit ou la comprend. Toute vision est en lui contemplation, toute pensée est en lui sensation. Et cependant, même dans la conscience du doux Mantouan, les formes dès lors traditionnelles de la vie pastorale ne s'accordent plus avec la manière d'être de son temps, et comme le grand poète se sent de son temps, il ne peut faire dans ses *Bucoliques* qu'une pastorale de convention. La scène est pastorale, les personnages ont figure pastorale et parlent même jusqu'à un certain point une langue pastorale, mais le sujet de leurs discours, et les faits qu'ils rapportent sont de citadins, et non de pasteurs.

Ainsi dégénéra la poésie pastorale. Dans son objectivité première et sa simplicité traditionnelle, elle offrait une forme qui se prêtait aisément à toutes les conceptions, une apparence coutumière et familière, acceptée par tous les esprits, et dont les figures les plus diverses de la pensée poétique pouvaient s'accommoder.

1. Cf. Tillmann, *Die Nürnberger Dichterschule*, Göttingue, 1847, p. 59.

Cette sorte de ductilité contribua grandement à la culture que le genre pastoral acquit, même dans les périodes les plus opposées de la littérature, alors que la conscience sociale et la conscience poétique paraissaient être, et étaient en effet, plus éloignées du monde qu'il représentait et de l'esprit qui aurait dû l'animer. Il n'est donc pas étonnant que même en plein Moyen-Age le genre bucolique ait été cultivé comme forme allégorique, et qu'à l'entrée des temps nouveaux on ait vu Dante aussi en faire un usage allégorique dans une lettre à Giovanni del Virgilio, puis Pétrarque, avec beaucoup de largeur et un grand sentiment artistique, imitant le poète de Mantoue, adapter une sorte de travestissement pastoral aux affaires les plus graves de son temps et aux siennes. Mais Boccace, qui dans l'âge mûr se rendit à l'orthodoxie littéraire comme à l'orthodoxie religieuse, et suivit aussi dans cette voie son maître et ami, Boccace fut le premier qui, usant amplement de la nouvelle langue vulgaire, en vers et en prose d'amour, d'amour tout terrestre, fit servir le genre pastoral comme une pure matière d'art dans les caprices de l'imagination érotique, sans prendre la peine de voiler par ce moyen des allusions à des faits historiques ou personnels, et sans considérer si le monde qu'il représentait avait quelque rapport au moins intérieur avec celui qui vivait en lui et autour de lui.

Ainsi le *Ninfale Fiesolano*, la *Caccia di Diana*, et l'*Aminto*, qui tiennent pour une part plus ou moins grande du genre pastoral, marquent le point où ce genre passa du monde classique au monde moderne comme simple matière d'art, indépendamment de toute réalité comme de toute allégorie.

Aussi, quand un siècle après, dans la culture multiforme de la Renaissance, fleurirent en latin et en italien tous les genres de la littérature classique, et que par elle se répandit le goût de la vie agreste, qui elle-même accrut le goût d'une poésie champêtre, la poésie pastorale jaillit limpide et allègre de l'imagination de nos poètes, particulièrement des poètes du Midi, auxquels la lumière de leur ciel et la douceur de leur paysage semblaient en avoir fourni le sujet et le ton. Il suffit de rappeler Pontano et Sannazar.

Avec l'*Arcadie* de ce dernier, le nom en vint même à l'objet. Il représente le monde pastoral dans ses formes extérieures, objectivement recalquées sur les modèles de l'Antiquité.

Quoi qu'on en puisse croire, il ne me semble pas que des pages de l'*Arcadie* ressorte d'une manière générale la pensée ou le sentiment d'aucune liaison intérieure sensible, par laquelle se rattachent étroitement les personnages au poète, aux faits et aux personnes du monde dans lequel il vit. Le monde qu'il représente est autre, et n'a rien de commun avec celui de son époque, pas plus qu'avec celui d'un demi-siècle ou de cinq siècles en arrière. C'est une forme d'art, subtile et délicate, sans fond de vérité historique ou effective. De là précisément le grand succès de ce petit ouvrage, en un temps où manquait dans la littérature la connaissance de la réalité historique et où dominait le culte de la pure forme. Elle était cultivée exclusivement comme un art, et l'esprit classique arrivait à être une superposition de formes pour la pensée, un ornement et une sorte de moyen de l'aviver.

Au XVIe siècle, on fit de l'*Arcadie* près de soixante éditions, qui propagèrent singulièrement, même au delà des Alpes, le goût d'un genre qui, avec des éléments bien circonscrits et des formes alors partout acceptées, ne s'offrait pas seulement comme une agréable récréation de l'esprit, mais aussi comme une forme adaptable à toutes les fantaisies de l'imagination.

La première des littératures étrangères qui emprunta les sujets de notre pastorale fut la littérature espagnole. D'abord parce que la récente conquête du royaume par Ferdinand le Catholique avait rendu plus actifs et plus étroits les rapports de l'Espagne avec l'Italie méridionale, ensuite parce que les artifices de style, la recherche sonore, la préciosité de l'expression, qualités propres à l'*Arcadie*, convenaient parfaitement au goût espagnol, qui se marquait aussi dans l'usage littéraire par une certaine pompe décorative, une sorte de dignité et de majesté; et l'on n'en pouvait dire autant alors de la France de Rabelais.

De plus, en Espagne seulement, commençait la vogue d'un

genre élégiaque ayant de grands rapports avec le genre pastoral. Enfin, un autre motif à considérer, ce sont les conditions du milieu et de la civilisation, qui faisaient que le paysage arcadique et la forme de la vie champêtre étaient regardés comme des éléments ne sortant pas du cercle des habitudes généralement reçues et connues et du sentiment de la réalité. Jusqu'au Moyen-Age, a dit Ticknor, les occupations de la campagne prévalurent en Espagne et en Portugal, avec une extension plus grande qu'en tout autre pays d'Europe[1].

Cependant, comme l'exemple de ce genre lui était venu de l'Italie, l'Espagne l'imita avec une profusion d'images et de couleurs. A peine y connut-on l'*Arcadie* de Sannazar, qu'on savait de famille originaire d'Espagne, que Ribeiro en fit une imitation en portugais dans un livre qui, des trois premiers mots, fut intitulé *Menina e Moço*, dans l'édition posthume de 1554. Édition tardive, mais Ribeiro était mort depuis trente ans, et son livre, en même temps que notre *Arcadie*, avait déjà servi de modèle à la *Diana enamorada*, publiée en 1542 par Montemayor.

Déjà pendant toute la première moitié du XVIe siècle une très abondante floraison de poésie pastorale était sortie d'Espagne. Garcilaso, Boscan, Mendoza, Saa de Miranda, se distinguèrent parmi cent autres, et eurent une grande popularité. Mais si la pastorale en vers, renfermée en des limites étroites, et avec l'allure presque lyrique de l'idylle, put être le genre prédominant pendant quelques dizaines d'années et put imprimer une direction spéciale au goût littéraire, elle n'avait pas cependant la capacité intrinsèque d'un large et plein développement. La prose, au contraire, dans sa manière libre et vaste, pouvait embrasser une grande variété de personnages, de scènes et de faits, se rattachant aux traditions du roman, jadis si en vogue, en Espagne spécialement. Sans compter que dans le développement d'un récit en prose, l'auteur pouvait plus aisément retracer, ou laisser croire qu'il retraçait, sa propre histoire ou celle d'un autre, et augmenter ainsi l'in-

1. *Histoire de la littérature espagnole*, traduite par Magnabal; Paris, Hachette, 1872, chap. XXX.

térêt de l'ouvrage. C'était un retour aux procédés mêmes de la nouvelle pastorale classique, dont on avait eu notamment un essai charmant dans la *Lepidina* de Pontano.

Mais Pontano avait écrit en latin; Montemayor, bien que portugais, écrivit les sept livres de la *Diane* en bon et vif castillan. Il déclarait, dans son Argument général, que le livre contenait des histoires et des aventures réellement arrivées. Et tandis qu'il donnait à entendre que sous le nom de son héros, *Sereno,* il s'était peint lui-même, Lope de Vega, auteur pour son propre compte, d'une autre *Arcadie*, présentait sous la figure de Diane, son héroïne, une certaine dame du nom d'Anna, bien réellement vivante, qui habitait une bourgade voisine de la ville de Léon.

Et c'est à ces faits plus ou moins personnels, auxquels l'auteur mêlait ses histoires pastorales, qu'est due sans doute cette chaleur de sentiment, parfois ce souffle de passion, qui, pour dire la vérité, manquent presque totalement au modèle italien, et qui au contraire contribuèrent à la popularité du roman espagnol. On sait qu'à celui-là seul, parmi tous ceux de même genre, à cause de sa perfection, Michel Cervantes voulut faire grâce dans la destruction décrétée de la bibliothèque de don Quichotte.

Le jugement de Cervantes devint alors celui de l'Europe cultivée, qui ne se contenta pas d'admirer, mais voulut imiter.

Sur la fin du XVII[e] siècle la traduction de Bartholomée Joung consacrait la renommée de la *Diane*, même en Angleterre, où Philippe Sidney, qui l'avait lue avec ravissement, en traduisait, de son côté, quelques églogues métriques qui y sont interpolées. Son *Arcadie* à la comtesse de Pembroke fut un nouveau tribut rendu à ce genre littéraire auquel, quelques années avant, son ami et protecteur Edmond Spenser, dans son *Calendrier du Berger*, avait déjà noblement sacrifié, et en une certaine manière aussi, pourquoi pas? dans un poème à grand effet *La Reine des Fées*.

Que Sidney n'ait pas donné un caractère entièrement pastoral à son roman, la chose importe peu pour notre étude. Les plantes transportées hors de leur climat dégénèrent. Il

nous suffit d'établir que l'auteur anglais fut amené par la mode prédominante à prendre de la *Diane* espagnole et de l'*Arcadie* italienne des sujets et des modes appartenant tous au genre pastoral. Il nous suffit même de relever que ce nouveau genre s'était suffisamment imposé au poète britannique pour lui faire consacrer, par le titre même de son ouvrage, la prédominance de ce sujet et de cette forme. L'*Arcadie* pénétrait donc aussi dans la littérature anglaise.

La France, qui dans la poésie provençale avait remanié avec une certaine persévérance certains sujets obligatoires, de genre champêtre, s'accommoda volontiers des usages de notre pastorale, dans les géniales manifestations poétiques de sa Renaissance. Les poètes de la Pléiade sont pleins d'imitations de Sannazar[1] et de Pétrarque[2], mais on ne peut dire que le genre pastoral ait vraiment triomphé en France, si ce n'est au moment où, par une directe imitation de Montemayor, il vint se greffer sur le vieux genre du roman national, autrefois prospère, mais alors sans vigueur.

Sortie des troubles de longues guerres, et s'affinant au souffle de la Renaissance, la société française, sous le règne de Henri IV, semblait s'attacher à un autre idéal de coutumes plus douces et plus délicates. L'ancien esprit chevaleresque, un peu rude, s'amollissait et cédait à un esprit nouveau de galanterie qui ne trouvait ni satisfaction, ni expression, dans les âpres récits de romans plus riches d'imagination que de sentimentalité. Telle fut la pensée de Jean Martin lorsqu'il

1. Cf. F. Torraca; *Les imitateurs étrangers de J. Sannazzaro. Recherches.* Rome, 1882.

2. Il est assez curieux que Joachim du Bellay ait traduit Pétrarque en une prose doctrinale : « Les allèchements de Vénus, la gueule, les otieuses plumes, ont chassé d'entre les hommes tout désir de l'immortalité... Mais quelque infélicité de siècle où nous soyons, ne laisse pourtant à entreprendre une œuvre digne de toi, espère le fruit de ton labeur de l'incorruptible et non envieuse postérité; c'est la gloire, la seule échelle par laquelle les mortels, d'un pied léger, montent au ciel et se font compagnons des dieux. » *(Deffence et illustration de la langue française, II v.)*

Du Bellay refit aussi, en vers, certains vers de Pétrarque, « seul et pensif par la déserte plaine » et il les paraphrase ainsi :

O Seigneur Dieu...
Guide les pas de ce cœur dévoyé,
L'acheminant au sentier de la grâce!

Cependant, dans une satire *Contre les Pétrarquistes*, il assura qu'il avait « oublié l'art de pétrarquiser ».

traduisit, un demi-siècle auparavant, l'*Arcadie* de Sannazar, comptant qu'il y serait fait bon accueil, car il n'y a, disait-il, « ni guerres, ni batailles, ni incendies, ni dévastations de pays, ni cruautés, dont le récit suscite chez tous l'horreur, la compassion et la tristesse »[1].

L'*Aminto* et le *Pastor fido* contribuèrent, avec l'*Arcadie*, à répandre en France le goût des bergeries littéraires, mais ce n'est que le roman pastoral espagnol qui fut comme la révélation d'un genre nouveau, capable d'exprimer, même au moyen de fictions conventionnelles, la nouvelle disposition de l'esprit social. Déjà Sarrazin et Desportes avaient emprunté à la *Diane* de Montemayor, lorsque entre la dixième et la vingtième année du XVIIe siècle, Honoré d'Urfé tissa la vaste toile de son roman de l'*Astrée*, parsemant de figures et d'aventures galantes de la cour de Henri IV, le fond léger de la conventionnelle pastorale.

Le succès de ce roman fut extraordinaire, et Perrault, dans le plus fort de la Querelle des anciens et des modernes, ne craignit pas d'affirmer qu'il y avait dix fois plus d'invention dans l'*Astrée* que dans l'Iliade ; et Boileau, qui ne lui épargna point de dures critiques dans la suite, ne lui refusa pas d'abord ses applaudissements. Si des lettrés et des critiques de profession manifestèrent ainsi leur enthousiasme, représentons-nous les grandes dames et les galants chevaliers qui formaient alors, à l'Hôtel de Rambouillet, l'esprit mondain et la société précieuse dont l'*Astrée* était une représentation parfaite. On peut même voir en elle le modèle et le code, pour ainsi dire, de la bonne société française de ce temps, de la même manière qu'on vit dans le *Courtisan* de Castiglione le modèle et le code de la société des cours italiennes au siècle précédent. En cela, pour le sujet qui nous occupe, consiste l'importance capitale de ce roman, car c'est par lui que l'esprit de l'Arcadie passa en Allemagne.

Dans les petites cours du centre et de l'ouest de l'Allemagne commençait alors à souffler un vent de modernité et de mon-

1. Cf. de Loménie, La littérature romanesque. *Revue des Deux Mondes*, 1857-58.

danité. Déjà, par une sorte d'opposition et de correctif à la gravité scolastique de la *Société fructifère*, une princesse de la famille de Anhalt, Anna, comtesse de Bentheim, avait fondé l'Ordre de la Palme d'or, avec tout l'accompagnement décoratif — règlements, emblèmes, noms symboliques, et autre cérémonial. Le statut social, écrit en français, en publiait le but, qui était de favoriser l'élégance et la distinction des coutumes sociales. Et comme la noble académie se composait de princesses et de grandes dames, les occupations devaient consister en spirituelles conversations dans des langues variées, en travaux féminins, tapisseries et broderies, en musique, lectures et essais poétiques.

Dans ce milieu, avec cette disposition des esprits, l'*Astrée* fut comme une révélation. Le texte original n'était point encore entièrement publié que déjà, en 1619, une traduction allemande en était faite. Cinq ans après, une autre société de princes et de princesses, de gentilshommes et de nobles dames, se forma à Weimar. Une lettre collective qu'ils adressèrent en français à d'Urfé lui disait leur admiration pour *l'esprit rare et divin qui brillait à chaque page, à chaque ligne, de son inimitable ouvrage*. Ils lui laissaient entendre qu'ils avaient emprunté les noms de ses personnages pour une société pastorale semblable à celle de l'*Astrée*, qu'ils s'apprêtaient à fonder, et à laquelle ils donneraient le nom d'Académie des vrais amants, l'invitant à s'y inscrire sous le nom de Céladon (héros du roman dans lequel on pense que l'auteur s'est peint lui-même), et le suppliant de publier enfin le reste de l'ouvrage[1].

Comme on le voit, ces grands seigneurs allemands, avec une ardeur de néophytes, prenaient l'Arcadie très au sérieux, et ne se bornant point à en faire une distraction littéraire ils voulaient aussi la mettre en action. Leur Arcadie n'était pas seulement poétique, elle était une Arcadie pratique, de vie ou tout au moins de galanterie.

La guerre de Trente ans bouleversa même l'inoffensive Académie des vrais amants; mais l'esprit de l'Arcadie, qu'elle

1. Cette lettre est en tête de la traduction allemande de 1625.

avait entretenu et gardé, se transmit à quelques-unes des nombreuses sociétés littéraires qui fleurirent dans l'Allemagne du XVIIe siècle, où un sérieux réformateur des lettres comme Opitz favorisa, par son œuvre et son autorité, la divulgation de l'*Arcadie* de Sidney[1].

L'Académie des vrais amants et celle des Bergers de la Pegnitz nous montrent que si, par ses propres conditions, comme par les conditions de la civilisation allemande, l'Arcadie ne put se créer vraiment une littérature, elle n'en pénétra pas moins profondément dans la vie de ce pays, en y formant l'esprit social et académique. Et dans cette phase nouvelle, d'Allemagne elle revint en Italie, pour y prendre précisément la forme académique.

Il est à peine besoin de rappeler comment les savants qui devinrent les fondateurs de notre Arcadie se réunissaient à Rome chez Christine de Suède, qui venait se reposer de ses fréquents voyages du nord à l'occident dans le somptueux palais des Riarii. Elle y avait formé une Académie *de chambre* où elle recevait la fine fleur des savants, des littérateurs et des prélats de Rome, ainsi que les personnages de marque, qui venaient d'au delà des Alpes séjourner plus ou moins longuement dans la ville éternelle. Si elle n'alla jamais à Nuremberg et ne fut pas inscrite au Blumenorden, il est cependant inadmissible que, curieuse comme elle l'était, du mouvement social et littéraire, elle n'ait connu dans les détails l'organisation de l'Académie des vrais amants et de la Société des Bergers de la Pegnitz, et n'en ait donné connaissance à son cercle d'hommes de lettres, qui la vénéraient comme leur protectrice et leur inspiratrice dans leurs projets de réformateurs, aussi bien que dans leurs récréations poétiques. Et c'est pourquoi, à la fondation de l'Arcadie, bien qu'elle fût morte depuis près de deux ans, ils tinrent à l'inscrire sous le nom de Basilis qui représentait par une antonomase le nom par lequel tous les Romains la désignaient : *la reine*.

Christine eut pourtant quelque rapport, bien qu'indirect,

1. Cf. E. Grucker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*. Paris, Berger-Levrault, 1883.

avec l'Arcadie de Nuremberg, car elle fut en relation avec Fürer, l'un de ses futurs chefs.

Ce Fürer, reçu dans la Société des Bergers de la Pegnitz en 1680, voyagea en Allemagne et en France, puis vint à Rome en 1684, dans le beau temps de l'Académie de chambre, de Christine, qui dut l'avoir en grâce pour qu'il ait pu, à son départ de Rome, lui adresser en français des vers sur ce ton :

> Grande reine, si ma plume égalait ma pensée...

Et elle à son tour, en le remerciant, ajoutait en terminant :

> Adieu, Monsieur, revenez bientôt et restez de mes amis.

On ignore s'il revint. Mais on sait que de retour dans son pays, il fut, en 1709, mis à la tête de la Société des Bergers de la Pegnitz. C'était donc avec un arcade authentique que durent certainement s'entretenir les futurs arcades italiens dans les doctes et charmantes réunions de la corpulente mais spirituelle fille de Gustave Adolphe.

Ceci me paraît suffisant pour prouver que l'organisme de notre Arcadie, au moins dans ses particularités extérieures, ne fut pas tout à fait une invention de Crescimbeni, de Gravina et de ses autres fondateurs. Si je ne me trompe, de l'ensemble des faits que nous venons d'examiner ressort assez clairement la solution du problème posé au commencement de ces pages: c'est-à-dire que le genre pastoral parut être aux académiciens de Nuremberg, comme à ceux de Rome, un genre favorable et propre à exposer leurs vues, peu dissemblables, de réforme littéraire et poétique.

La matière arcadique était tout un corps d'idées, d'images, et de formes complètement étrangères à toute réalité conceptuelle et sociale. L'adopter, c'était se séparer du réel, se placer sur un terrain neutre, en une sorte de champ libre qui accordait l'entière liberté de pensée et de forme ; c'était comme une entrée en scène, où le milieu fictif et l'habit de parade, pour ne pas dire de service, donnaient un aspect, un ton uniforme et de convention, à tous les actes, tous les gestes, toutes les

paroles. Prélats blanchis et satisfaits, aussi bien que mûres matrones, tous ne chantaient-ils pas sur le mode du tendre amour pastoral?

D'ailleurs, de politique on n'en faisait pas; la religion des classes cultivées était chez nous plutôt un pompeux cérémonial qu'un sentiment, et en Allemagne un thème à subtilités doctrinales. Pour faire de la littérature, surtout de la poésie, et montrer comment l'on entendait devoir exprimer l'art de la parole et du vers, il fallait un sujet, sinon senti, du moins généralement connu et admis, sinon vivant dans la conscience de la généralité, du moins vivant dans la tradition et dans le goût commun. Tel était seul le symbolisme pastoral. Provenant des plus belles sources de la poésie antique, il avait traversé victorieusement toutes les périodes de la civilisation classique et néo-classique, et il avait enfin, par de nouveaux courants, imprégné toutes les littératures européennes.

Giuseppe FINZI.

(Traduction de Mme THIÉRARD-BAUDRILLART.)

INFLUENCE DE L'ITALIE

SUR L'ESTHÉTIQUE DU PEINTRE LACOUR

Les années passées en Italie par le peintre bordelais Lacour, au sortir de l'atelier de Vien, exercèrent sur sa manière de sentir et de peindre une influence que le temps ne devait pas effacer. Et ce n'est pas seulement la technique de l'artiste qui porte l'empreinte romaine, c'est tout autant son esthétique, c'est l'ensemble de ses idées théoriques sur l'art.

Rien d'étonnant qu'il en fût ainsi. Vivant à Bordeaux, loin du milieu parisien où s'élaboraient des théories, des idées nouvelles ou qu'on crut telles, P. Lacour, plus qu'un autre, devait demeurer fidèle aux impressions de sa jeunesse. Les principes d'esthétique qui avaient trouvé, en présence des chefs-d'œuvre de l'école romaine, une illustration souveraine en même temps qu'une confirmation décisive, ne firent que se mûrir et se fortifier avec le temps, la réflexion ; les jugements que Lacour formula devant les chefs-d'œuvre de Raphaël, restés dans son souvenir comme le type achevé de la perfection dans l'art, seront la base de son enseignement et de sa doctrine. Il les transmettra à son élève Briant et par lui, en quelque mesure, tout au moins, à Ingres, qui les remettra, plus tard, en honneur. Le culte du maître de Montauban pour le peintre d'Urbino a pris peut-être sa source dans les théories rapportées de Rome par le professeur bordelais.

Il y a dans la longue carrière du peintre P. Lacour une unité parfaite, une rare constance. Ses théories. son goût, ses premières convictions se retrouvent à toutes les époques de son enseignement, dans tous ses discours, et, s'il s'est fait une évolution dans ses idées sous l'influence de la méditation, du milieu, de l'âge même, elles ont évolué dans le sens d'un

développement logique qui n'a rien changé dans le fond de sa doctrine et de ses principes. Ce qu'il aimait à Rome en sortant de chez Vien est ce qu'il aimera encore et ce qu'il enseignera quarante ans plus tard; l'enthousiasme est le même, toujours jeune et ardent. L'enseignement de l'art est pour lui un vrai sacerdoce. Laissons-le parler, dans son *Coup d'œil sur l'origine du dessin :* « Écoutez l'Apollon du Belvédère, ouvrage grec enfanté par un génie divin, il vous dira : Je suis le dieu qui rendit autrefois ses oracles au temple de Delphes; respecté par le temps, je transmettrai à la postérité la plus reculée la gloire du pays où je fus adoré [1]. » Il y a de l'éloquece dans cette emphase; ce qui inspire un tel enthousiasme est une très haute et très noble conception de l'art: pour Lacour, l'art n'est pas seulement l'interprète de la nature et de la vie, c'est aussi la force qui perpétue la mémoire des grands hommes et des grands peuples. Cet enthousiasme généreux, il s'efforçait d'en communiquer la flamme à ses élèves, et c'est là qu'il faut d'abord chercher la raison de l'action profonde de son enseignement. Convaincu que l'histoire de l'art est le complément nécessaire de la formation technique de l'artiste, il se plaisait à étudier devant les élèves les grandes périodes de cette histoire, à évoquer la figure des maîtres qui furent les guides et les modèles, à discuter même les problèmes philosophiques autant qu'historiques des origines du dessin, de la peinture, de la sculpture, du développement, de la décadence des arts.

Quelle est, pour Lacour, l'origine des arts plastiques? Deux fois il traite cette question, dans l'*Essai sur la Peinture*, qui fut lu, dans une séance du Musée, avant l'analyse d'un tableau de Vouet, et plus tard, moins sommairement et avec plus de force, dans le *Coup d'œil sur l'origine du dessin et le caractère des statues chez les Anciens.*

Nous ne parlerons pas autrement de l'*Essai*, où l'invention du dessin, du modelage et du coloris est expliquée par la légende de Debutade (plutôt Butade) et de son père, et par

1. *Coup d'œil sur l'origine du dessin.*

celle du Corinthien Cléophante, légendes auxquelles Lacour n'ajoute aucune foi, sans doute, mais qu'il paraît cependant accepter.

Passons au *Coup d'œil sur l'origine du dessin et le caractère des statues chez les Égyptiens, les Grecs et les Romains.* — Après un hommage enthousiaste à la Grèce, mère de la liberté, à ces Grecs qui ont porté l'art du dessin et ceux qui en dérivent à leur point de perfection, Lacour rappelle que cependant l'art fleurit en Égypte avant de paraître en Grèce. Mais maintenant il se refuse à rien accepter des mythes et des légendes pour résoudre la question des origines. « L'origine du dessin, déclare-t-il péremptoirement, remonte à la plus haute antiquité...; » le dessin « devait prendre naissance parmi les premiers hommes réunis en société...; il fut longtemps pratiqué chez les différents peuples... avant d'avoir une dénomination particulière, et il l'est encore de nos jours chez les peuples sauvages. » L'instinct du dessin est inné chez l'homme, et par conséquent « il a toujours existé ». Voilà notre auteur dans le bon chemin; il pressent, dirait-on, la découverte des cavernes de la préhistoire et inaugure sans s'en douter la méthode d'Herbert Spencer. Il persiste néanmoins à considérer l'Égypte comme le berceau historique tout au moins, des arts plastiques; c'est là, en effet, que l'on trouve « les premiers essais de dessin pratiqués dans l'écriture symbolique de ces peuples » [1]. Ici Lacour n'a pas pressenti ce que l'Égypte allait bientôt nous dévoiler du secret de son écriture et de ses hypogées. Avouons, du moins, que sa théorie, quoique la base en fût bien fragile, était très acceptable de son temps.

Comment l'art passa-t-il de l'Égypte à la Grèce? Notre auteur l'ignore et a le bon goût de n'en rien dire. Il préfère insister sur les causes de la perfection que l'art atteignit en Grèce: l'heureux climat du pays, le génie exalté des habitants et leur enthousiasme pour le beau, leur vénération pour quiconque excellait dans tous les genres, stimulant indispensable de « cette noble émulation si nécessaire à la perfection des

1. *Coup d'œil sur l'origine du dessin.*

talents[1]. » L'aperçu est incomplet, mais juste. Il s'essaye ensuite à expliquer le caractère idéaliste de l'art grec : les Grecs étaient d'esprit subtil, railleur et mordant; les dieux ne pouvaient donc prétendre à se faire adorer d'un peuple moqueur et aussi prompt à la satire qu'en lui en imposant par des formes idéales, surhumaines : de là les Phidias et les Praxitèle, qui surent dérober à la nature les beautés éparses qu'elle recèle et en créer un tout supérieur à l'humanité.

Comment ces grands artistes parvinrent-ils à concentrer dans leurs œuvres ce que la réalité humaine a de plus beau? Lacour répond par une série de remarques qui ne sont plus neuves, mais restent justes. Aux jeux publics, dit-il, à ces luttes qui mettaient en jeu la vigueur, l'adresse, le courage des athlètes, ils acquirent la science de la machine humaine; ils « apprirent à lire dans cette anatomie vivante le gonflement et la tension des muscles, leurs insertions et leurs usages, leur contraction et la direction des forces, connaissances que n'eurent jamais les Égyptiens ». La vie de chaque jour leur offrait aussi d'utiles leçons, car « le vêtement léger qu'ils portaient laissait voir à tout instant une forme, une taille, un contour que les lois capricieuses de l'usage (entendez : la mode) n'ont point altérés ». Enfin les belles-lettres et la poésie, dont le goût était universel parmi les Grecs, affinaient l'esprit des artistes, tout en leur suggérant des sujets nobles ou ingénieux.

A ces études faites sur le vif et qui aidaient à la naissance et à la formation des talents s'ajoutèrent les circonstances qui provoquèrent la création des œuvres d'art et leur multiplication : c'est là une des conceptions familières de Lacour. L'imagination hellénique peuplait l'univers de dieux, chaque cité divinisait ses héros, les princes, même de leur vivant, voulaient avoir leurs statues : que d'occasions de création pour l'architecte et le sculpteur? Ainsi favorisé, l'art de la sculpture atteignit son apogée en moins d'un siècle. Puis vint Polyclète, qui, ayant donné le modèle des proportions par-

1. *Essai sur les causes de la perfection et de la décadence de la sculpture chez les Anciens* (Lecture au Musée).

faites du corps humain, voulut dans un « canon » fixer les règles immuables de ces proportions. Dès lors, c'en fut fait de l'art, qui ne peut vivre sans la liberté : « Ce ne fut plus le génie qui conduisit le ciseau, tout fut calculé..., compassé ; l'art devint un esclave enchaîné par ses propres lois[1]. » L'étude de la nature fut négligée; le modèle de la perfection une fois fixé, on désespéra d'égaler les maîtres, et l'émulation s'éteignit; l'art fut enseveli, avec les grands artistes.

Ces idées, qui semblent bien appartenir à Lacour, sur les funestes effets du « canon » de Polyclète, sont d'accord avec le principe que nous l'avons vu poser, que « la peinture, ainsi que tous les arts libéraux, ne peut arriver à la perfection que par l'étude de la nature, modèle universel »[2].

La Grèce vaincue et privée de liberté, l'art émigra avec les artistes à Rome où étaient la puissance, la richesse et la souveraineté. Les circonstances s'y trouvaient propices, — encore l'influence des milieux, — les arts s'y implantèrent victorieusement. Après une période de prospérité, après un perfectionnement rapide, on les voit « s'éteindre tout à coup, au moment où il ne reste plus d'occasions pour exciter l'émulation et le génie des artistes »[3].

Ce sont donc les circonstances historiques, politiques, l'action du milieu intellectuel et social qui déterminent le déploiement des grandes écoles artistiques, le succès et l'influence des maîtres originaux.

Nous connaissons déjà la prédilection de Lacour pour l'École romaine et pour l'art de Raphaël[4]. L'élève du Pérugin, après avoir reçu à Florence le contact de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, trouva à Rome, parmi les vestiges de l'art antique, « cette noblesse de style » qui caractérise son génie et son école[5]. C'est le génie qui fait la grandeur de l'art; mais le génie même de Raphaël ne put donner lui aussi sa mesure

1. *Essai sur les causes de la perfection et de la décadence de la sculpture chez les Anciens.*
2. « *Réflexions sur la peinture...* », volume imprimé du Musée 1787. Cf. notre étude sur « Lacour et le Musée ».
3. *Observations sur l'art de la peinture depuis l'époque de Raphaël jusqu'à nos jours.*
4. Cf. *Réflexions sur la peinture.*
5. *Id.*

qu'à la faveur des circonstances et du milieu. Sous des papes aussi grands bâtisseurs que grands amis des arts, de vastes églises s'élevaient qui appelaient l'achèvement de leur parure intérieure; « le Vatican n'offrait que des salles et une galerie immense dont les murs appelaient (aussi) qu'un peintre habile vînt les embellir des productions de son art». Un champ digne de son génie s'ouvrait donc à Raphaël. Deux siècles plus tard, la matière lui aurait manqué. Et c'est encore par l'effet du milieu historique que Lacour explique l'incomplet épanouissement de l'École française. Après les Poussin, les Le Brun et les Mignard, elle vit ses destinées compromises jusqu'à « l'illustre Vien »[1], par la frivolité d'un siècle sans idéal et sans grandeur.

On voit clairement où iront ses préférences quand il mettra en parallèle les grandes écoles et leurs plus célèbres représentants. L'École romaine est à ses yeux la première[2]; elle a le grand style, la noblesse, la pureté, la simplicité de la composition et du dessin. Il placera ensuite l'École flamande, illustrée magnifiquement par Rubens : c'est l'école du beau coloris. Nous avons déjà cité ces mots de Lacour analysant un Rubens : « L'œil admire et la bouche se tait. » Il ouvrira la bouche cependant pour faire entendre certaines réserves : « Malgré notre enthousiasme pour les rares talents de Rubens, nous ne saurions nous dissimuler les incorrections qui ont souvent *échapé* à son crayon, mais nous sommes loin d'en conclure qu'il ne savait pas dessiner... Fidèle imitateur de la nature

1. Voir le discours prononcé par Lacour, président de l'Académie des Belles-Lettres, etc., en 1810.

2. Opinion consacrée à cette époque : « Les Italiens, disait le comte de Tessin, tirèrent un si grand avantage de leurs antiques, que l'École romaine l'a emporté sur ses rivales dans l'excellence du dessin. »

Même sentiment chez Reynolds; selon lui, la supériorité de Raphaël et de l'École romaine tiendrait à ce que les artistes de cette période n'avaient pas les yeux et l'esprit gâtés par la vue de choses compliquées, de modes corrompues. « Ils n'avaient, dit-il, qu'à se laisser guider par la nature pour être simples et grands. Nous, nous avons, ce qui est plus difficile, à désapprendre le mesquin.., nos yeux sont gâtés. » Reynolds s'accorde avec Lacour pour placer l'École italienne au-dessus de l'École hollandaise : « Les Italiens ne s'attachent qu'aux grandes idées générales et invariables, qui tiennent à la nature dans le sens universel; les Hollandais, au contraire, s'arrêtent à la vérité littérale et à l'exactitude minutieuse du détail, à la nature, si l'on peut dire, modifiée par les accidents... Si l'on admet que c'est une beauté, c'est une beauté d'ordre inférieur, qui doit céder le pas à une beauté plus haute. » (Reynolds, *2e lettre au flâneur*, p. 281.)

flamande, on ne peut que lui reprocher d'avoir été trop peu difficile dans le choix de ses modèles. » Ce qu'il célèbre surtout dans Rubens, c'est la merveille du coloris. « C'est relativement à cette partie que M. Depilles dit de lui que c'est un dieu venu sur la terre pour enseigner la peinture aux hommes[1]. » Cet éloge, qui paraît d'abord exagéré, n'est aux yeux des gens de l'art qu'une vérité constatée par les tableaux de ce grand maître; « nul n'a connu comme lui les grands principes de la lumière, le *raprochement* des couleurs qui concourent à l'harmonie, et cette magie de l'art qui nous fait voir sur une surface plate des objets dont la saillie nous trompe. C'est le seul peut-être qui ait écrit sur la toile les préceptes du coloris, préceptes que l'œil saisit bien mieux que l'esprit ne saurait les décrire ».

Chose curieuse, Lacour ne semble avoir connu ni l'École vénitienne, ni l'École espagnole. Il est muet sur leurs plus illustres représentants, sur Véronèse, sur Titien, sur Tintoret, de même que sur Vélasquez, Murillo et Zurbaran. Nulle part il ne parle de Venise, des musées de Florence, de ses églises et de ses tombeaux, non plus que des palais de marbre de Gênes la Superbe dont les admirables Vélasquez l'eussent certainement frappé. A plus forte raison ignora-t-il les primitifs de l'Italie et de l'Allemagne et la charmante École anglaise, les Reynolds et les Gainsborough. De là une grave lacune dans l'éducation artistique de Lacour. Le cercle de ses admirations en a été rétréci plus qu'on ne le voudrait.

1. Même admiration pour Rubens chez Reynolds, et réserves analogues : « Les tableaux de Rubens ont cette qualité qui ne manque jamais au génie, de fixer l'attention et de commander l'admiration, en dépit de tous leurs défauts. » Et plus loin : « L'incorrection dans ses contours est plus souvent l'effet de la précipitation et de la négligence que d'un défaut de talent; on trouve dans ceux de ses grands ouvrages auxquels il paraît avoir donné plus de soin des figures nues aussi distinguées par le dessin que par le coloris. »

Mais Reynolds reproche en outre à Rubens « son peu d'attention pour le jet des draperies, surtout des draperies de femmes ». Ses figures de femmes, enfin, manquent de caractère et d'élégance; il a manqué de plusieurs qualités, au nombre desquelles « on peut compter la beauté du caractère des femmes... Elles n'ont que rarement, si jamais, l'élégance. »

Lacour n'a pas connu l'œuvre de Reynolds ni ses écrits. Il est remarquable qu'il se soit rencontré ainsi avec lui dans ses jugements. C'est que, partant des mêmes principes, ayant la même culture académique, ils devaient logiquement être d'accord dans leurs éloges et leurs blâmes.

En dehors des Écoles romaine et flamande, une seule existe pour lui, hors de France : c'est celle des Hollandais à l'art précis et menu, avec leurs « bambochades » qui ne le séduisent qu'à demi. Il semble n'avoir pas plus goûté que Louis XIV les « magots » de Téniers. Mais Rembrandt, le magicien du clair-obscur, n'a pas produit que des « bambochades » ! Voilà, nous semble-t-il, où Lacour est impardonnable. Il tenait également en piètre estime l'art français du XVIII[e] siècle, antérieur à Vien, « ravalé par Le Moyne et Boucher au rang d'un ridicule métier ». Notons encore ici une omission qui ne fait pas honneur à sa critique. Van Loo, Le Moyne, Boucher, leurs disciples, Fragonard lui-même[1], ne sont pas tout l'art français à l'époque de Louis XV. N'avait-il rien vu, rien entendu de cet admirable Watteau qui eut, avec la grâce spirituelle des Français et leur goût délicat, la touche merveilleusement souple et hardie, la grasse et fine couleur des Flamands? Quoi que nous donne à penser le dédain de son silence sur l'*Embarquement de Cythère* ou l'*Enseigne de Gersaint,* ce sont là deux des créations les plus complètes, les plus riches de rêve et de réalité, les plus vivantes du génie moderne.

Il est trop vrai que le goût de Lacour est rebelle terriblement aux séductions des peintres de la mode et du plaisir. Il n'aime et ne voit que le pur goût classique[2].

1. Reynolds ne les jugeait pas non plus avec indulgence : « Ces artistes... ont quitté le service de la nature pour s'abandonner au caprice de je ne sais quelle maîtresse fantasque qui les fascine et les domine. » (Reynolds, p. 221.)

2. Parmi les documents qui peuvent nous éclairer sur les goûts esthétiques de Lacour, on peut citer une collection de gravures qu'il avait réunies et qui sont devenues la propriété de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Dans le nombre il en est de très belles et quelques-unes, avant la lettre, ont une grande valeur. Elles forment un ensemble très intéressant. D'abord, on en trouve un groupe d'une douzaine consacrées uniformément à la glorification de saint Vincent de Paul : elles sont d'après Van Loo, Restout, de Troy, Galloche, Beaufort. On remarque ensuite tout un lot de belles gravures représentant des paysages de Pillement, un Rubens, *Les rois mages*, épreuve remarquable de Viddouk, un beau Netscher, gravé en 1772, des planches d'après Lépicié, Antoine Coypel, des gravures d'après des statues antiques, d'autres qui représentent des œuvres célèbres ou connues de Palma le Vieux, de Le Brun, de Véronèse, de Jordaens, de Ruysdaël, enfin une ravissante gravure, de l'art le plus délicat, pimpante et lumineuse, d'après Fragonard.

Ajoutons à cette liste une planche bien curieuse : ce sont *Les premiers martyrs de la liberté française* ou *Les massacres de la garde nationale de Montauban le 10 mai 1790*, par Bapt. Espinasse, gravé par Simonet. — La présence de cette gravure témoigne moins, il est vrai, du goût artistique de Lacour que de son civisme ardent, au début de la Révolution.

Mais que devons-nous entendre par ce mot : le goût? Lacour a essayé de répondre à cette question dans le discours qu'il prononça en 1805, à la distribution des prix de l'École de dessin. Le goût varie avec les époques et les pays ; il y a le goût collectif et des goûts individuels ; il y a le bon et le mauvais goût. Il y a même l'absence de goût. Définir le goût est donc une entreprise malaisée, et Lacour constate tout d'abord que « la théorie du goût et du génie n'est pas encore connue dans l'art de la peinture », qu'il n'y a point de règles pour en fixer les limites ni de préceptes écrits pour en prévenir les écarts. « Cette étude a toujours été et sera toujours pour chaque artiste celle de sa propre expérience. On nous dit bien : le goût veut qu'on ôte tout ce qui peut faire une impression fâcheuse et qu'on offre tout ce qui peut en produire une agréable : voilà le principe général ; mais la règle invariable de ce principe, c'est à chacun de l'étudier selon sa portée et à en tirer des conséquences pratiques ; plus on les portera loin, plus le goût aura de finesse et d'étendue. » Cela serait bien dit, si la pensée toutefois était plus claire. Qu'est-ce que cette règle invariable d'un principe, que chacun étudie selon sa portée? Lacour a-t-il voulu exprimer cette vérité que le goût, qui est le sens du beau, un et identique dans son principe, varie selon les individus et les milieux, en étendue, en sûreté, en finesse? Peut-être, mais cela est-il bien ce qu'il a voulu dire?

Il distingue ensuite un goût naturel, infaillible, qui tient du génie et qui, en dépit des obstacles, conduit directement l'artiste où il doit aller ; et d'autre part, un goût acquis, que développent la vue des belles choses, la fréquentation des gens d'esprit et « l'étude approfondie des diverses parties de l'art ». Ce dernier goût est bien inférieur au premier, car, fait du goût des autres, il en dépend. Mais le bon goût, naturel ou acquis, tend invinciblement vers la simplicité, comme le prouve l'exemple des grands antiques, qui restent, surtout à ce titre, les maîtres et les conseillers les plus sûrs. « La simplicité..., en poésie comme en peinture, constitue le bon goût... Les premiers hommes de l'Antiquité en sont la

preuve : leur génie est élevé sans boursouflure et la simplicité de leur goût n'en détruit pas la noblesse et la pureté »[1].

Le goût, ainsi entendu, n'est point l'ennemi de l'originalité, car le goût, au moins le goût naturel, ne contrarie nullement le génie du vrai artiste; celui-ci ne verrait son originalité compromise que s'il sacrifiait au mauvais goût du temps les inspirations de son propre goût. Lacour admet même que l'artiste puisse impunément, « s'il est guidé par un sentiment qui lui soit propre, » s'écarter de la vérité, qu'il crée, pour ainsi parler, une nature nouvelle, qu'il révèle une sorte de vérité inconnue avant lui. Mais le mauvais goût, né des écarts du génie et de la raison, de l'oubli de la nature, ne saurait engendrer que des renommées précaires et de faux aloi, accueillies et imposées par les coteries : ainsi devient-il un des plus grands obstacles à la manifestation d'un génie créateur et vraiment original. « De là naît dans une école cette manière uniforme de voir, de sentir, d'opérer, qu'on remarque dans les ateliers d'un maître qui veut rendre sa manière exclusive[2]. »

Telle est la genèse de la « manière », qui est une mode, tyrannique et passagère comme toutes les modes. De même que le comte de Caylus, Lacour mettait les futurs artistes en garde contre ces influences si puissantes auprès des débutants et si dangereuses. Dans une lettre adressée à son fils, le 16 mai 1811, il écrivait, à propos des critiques qu'il prévoyait pour son tableau *le Bon Samaritain*[3] : « Les artistes de ce jour doivent être sans complaisance pour moi, par la double raison que ma manière n'est pas celle qui est en faveur et qu'ils ne m'ont jamais connu. Quant à la manière, je ne pense pas que dans l'imitation de la nature il puisse y en avoir une exclusive, car alors la peinture deviendrait un vrai métier... Ceux qui crient le plus contre la manière sont précisément ceux qui en sont le plus infestés; leur règne est de

1. Discours à l'Académie des Belles-Lettres, etc., 1810.
2. Discours à l'Académie, 1810.
3. Il avait envoyé ce tableau à son fils en 1809. C'est un ouvrage, dit Lacour le fils, qui tient du style du Poussin. Bien peu des artistes de Paris connaissaient les œuvres de Lacour père en ce genre, il fallait donc s'attendre à des critiques. — Nous avons dit plus haut que ce tableau est devenu la propriété de la ville de Bordeaux. Voir l'appendice.

peu de durée; c'est toujours avec l'appui de la cabale qu'ils font fortune. Depuis que j'existe comme peintre, j'ai vu trois manières bien distinctes se succéder et se culbuter l'une l'autre. La vérité, en peinture comme en tout, n'est pas sujette à ces chances; elle a été, est et sera toujours aimable, et si le mensonge la voile quelquefois, le temps ne manque jamais de la découvrir. »

Cette belle confiance dans le triomphe final de la vérité honore infiniment le vieux maître bordelais. Il nous apparaît, dans cette lettre, dédaigneux des modes qu'on applaudit, des succès qui passent, sûr que l'avenir en fera justice. On croirait entendre le comte de Caylus terminant ainsi une lettre à Lagrenée : « Suivez votre goût, mais n'oubliez pas de mêler sans cesse vos idées sur la nature avec le grand de l'antique... Songez qu'il ne doit plus y avoir de *manière* pour vous... *Ne faites rien parce qu'un autre l'a fait.* Faites par la raison que vous pensez, sentez et voyez. »

Le goût, affranchi de la manière, éclairé par la raison, guidé par la nature et l'antique, donnera ainsi naissance, d'après les doctrines concordantes de Caylus et de Lacour, à des beautés neuves, originales, à un art personnel.

Proscrivant l'imitation de la « mode » et de la « manière », Lacour interdit à plus forte raison à ses élèves le plagiat et la servile copie. Ils ne doivent pas pour cela ignorer les œuvres des peintres célèbres. Le goût se forme au contraire par cette étude; « en se familiarisant avec la touche originale des grands maîtres, » on apprend « à la distinguer de ces imitations froides, de ces copies *servilles* dans lesquelles l'ouvrier, oubliant l'ensemble du tableau, croit enchérir sur l'original en soignant scrupuleusement les moindres détails ». Qui copie cesse de créer et n'est ni original ni artiste; mais l'étude, la comparaison intelligente des beaux ouvrages avive, au contraire, le goût personnel, le rend plus délicat, plus sûr, et suscite chez l'artiste heureusement doué de précieuses et fécondes émulations.

Faut-il davantage se faire le copiste servile de la nature? Lacour place l'imitation et l'étude de la nature à la base même

de l'art. La nature, source de la vie, est aussi la source de l'art; c'est là que l'œuvre d'art puise le suc vivifiant dont elle se nourrit, d'où elle tire sa force, sa variété et sa beauté. Reynolds professait que « la nature est fine, subtile, diversifiée à l'infini », que « son étendue dépasse l'effort de la mémoire », qu'« il est donc nécessaire d'avoir toujours recours à elle.... Dans l'instant où vous la quittez, tout est en l'air, et vous voilà livrés à tous les caprices de la mode sans savoir où vous vous arrêterez »[1]. Même enthousiasme pour la nature chez Lacour: « L'esprit humain ne pouvant rien créer qu'improprement, il en résulte que les plus grandes productions des hommes portent toujours l'empreinte d'un modèle et que ce modèle ne pouvant être leur ouvrage, il faut en chercher l'origine dans la nature[2]; » il veut que l'artiste la consulte sans cesse.

On ne peut donc pas lui reprocher de préconiser un art tout académique dans le sens fâcheux du mot, tout en formules, un art artificiel et calqué sur des modèles consacrés, comme le fut en un temps l'art byzantin. Mais prenons garde que la nature, première et nécessaire matrice de l'art, ne suffit pas cependant à ses exigences légitimes. L'erreur de Diderot[3] fut de le croire. Or, l'art n'est lui-même et n'atteint à la grandeur que s'il s'affranchit du joug de la réalité, s'il la plie à sa fin, qui est la beauté[4]. « Il semble au premier aspect, dit Lacour, que tout le mérite de la peinture consiste dans une imitation fidèle de la nature; » encore faut-il ajouter que la meilleure imitation est celle qui interprète plutôt qu'elle ne copie, que d'ailleurs la copie identique au modèle naturel est matériellement irréalisable. Mais les formes supérieures de l'art consistent en des combinaisons qui modifient, transforment ce

1. Reynolds, *2e Discours sur la peinture*, p. 221-229.

2. Lacour, Discours prononcé à la distribution des prix en 1808.

3. Diderot ne permettait pas qu'on choisit dans la nature, car tout y est exact, correct, parfait : « La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'en est pas un qui ne soit comme il doit être. » (Diderot, *Essai sur la Peinture*, œuvres de Diderot, t. X, p. 461, Ed. Garnier frères.) Diderot confond la vérité (« tout est vrai dans la nature »), la logique (« tout y a sa cause ») avec la beauté, qui est tout autre chose.

4. Le Batteux, qui fut une autorité, disait dans le même esprit: « La peinture se justifierait mal d'un mauvais ouvrage par la vérité des modèles qu'elle aurait suivis, parce que ce n'est pas seulement le vrai qu'on lui demande, mais le beau. »

modèle pour donner lieu à une véritable création [1]. C'est de cette obligation que vient la dignité particulière de la peinture d'histoire. Elle a « ses grandes compositions héroïques dans lesquelles ses personnages se présentent à l'imagination de tout le monde sous un autre aspect que les hommes vulgaires... Nous devons nous conformer à cette opinion généralement adoptée ».

Cette conclusion de Lacour n'excède-t-elle pas les prémisses posées? Ne peut-on même pas y découvrir une dérogation flagrante au principe établi d'abord, que l'artiste doit suivre sa raison, son goût, et non point les opinions en vogue et les préventions de la mode? Pourquoi les grands hommes de l'histoire ancienne auraient-ils par le style de leurs formes constitué un type idéal dans l'humanité ou plutôt au-dessus d'elle? Pourquoi prétendre leur imposer à tous un uniforme de noblesse, d'harmonie, qui pour vouloir être surhumain risque fort de cesser d'être humain? Il semble, à la vérité, que, mis en garde par les excès de doctrine de David, Lacour ait pressenti le danger: « Il faut, dit-il, non pas donner aux grands hommes de l'Antiquité une grandeur, des formes imaginaires ni des beautés idéales, mais réunir sur le même individu tout ce que la nature a de plus parfait et qu'elle n'offre que partiellement. » Vaine précaution. Cette synthèse restera malgré tout arbitraire; sa perfection dégénérera nécessairement en monotonie et la vie se retirera de ses formes conventionnelles. N'est-ce pas une trop chère rançon? Les Romains de David sont là qui répondent. Lacour, dans l'ensemble de son œuvre, plus sage ou moins hardi, a généralement évité cet écueil [2]; mais un trop grand nombre de ses élèves furent moins heureux, à commencer par Monvoisin.

La vérité, la conformité avec la nature étudiée dans la réalité,

1. « L'imitation est le moyen de l'art, elle n'en est pas le but. » Reynolds, *10e Discours*, p. 176 — et ailleurs (*2e Lettre au flâneur*): « Il faut considérer que, si le mérite de la peinture ne consistait que dans cette espèce d'imitation, la peinture déchoirait de son rang et ne serait plus considérée comme un art libéral, frère de la poésie. »

2. Pas toujours cependant. Le *Cincinnatus* qu'il montre une main à sa charrue et se redressant majestueusement pour entendre l'envoyé de Rome est déclamatoire et faux. (Tableau appartenant à M. Abadie, de Bordeaux.)

et non pas seulement d'après un modèle arbitrairement posé, impriment au contraire à l'œuvre du peintre un charme qui ne passe pas, parce que la nature est éternelle. Lacour n'en convient-il pas, lorsqu'en analysant deux ouvrages de Ruysdaël, il s'épuise à louer « cette finesse de coloris et surtout cette *grande vérité* qui le rapproche si fort de la nature [1], vérité qui l'a fait placer au rang des plus grands peintres de « genre » (le paysage)? Seulement, il ne s'agit là que d'un paysagiste, et Lacour ayant loué Ruysdaël d'être sincère, reprochera à Rubens d'avoir trop fidèlement reproduit les formes inélégantes des opulentes Flamandes, parce que Rubens est peintre d'histoire. Et nous tenons bien ici, croyons-nous, le nœud de la question. En somme, Lacour ne pardonnait pas à Rubens d'avoir compromis la dignité de la peinture d'histoire, qui représentait dans la hiérarchie des genres l'aristocratie de l'art; à ses yeux, comme à ceux de toute l'école académique, Rubens avait dérogé en empruntant trop librement à la nature des types dont le réalisme encanaillait son pinceau.

Les aristocrates de l'académie prétendaient imposer, superposer à la nature le « beau style », qu'ils croyaient de bonne foi avoir découvert dans l'antique, oubliant que la Grèce eut avant tout le goût de la vie, qu'elle ne fut, à sa plus heureuse époque, ni guindée dans un héroïsme d'apparat, ni raidie sous l'effort d'une noblesse voulue. Ainsi arrivaient-ils à la conception étrange d'un « style » universel, unique, hors duquel il n'y eût point de beauté. Sans qu'ils s'en soient doutés, les théoriciens du XVIIIe siècle, en particulier, tournèrent le dos au génie libre et spontané de l'Hellade; leurs règles, leurs formules tendirent à renouveler, en le laïcisant, le principe des arts hiératiques, immuables de l'Égypte et de l'Assyrie.

C'est par le dessin surtout que règne le « style » [2]. Le

1. C'est cette grande vérité qui éclate dans le chef-d'œuvre de Lacour, la *Vue du Port et des Quais de Bordeaux*, et qui lui assigne une place à part dans les œuvres de cette époque, 1800-1810.

2. Il y a en réalité autant de styles que de peintres originaux. Il y a en outre un style propre à chaque période, à chaque race, à chaque école. Il n'y a donc pas « le style », mais des styles. Cette conception erronée se retrouve encore, au XIXe siècle, chez Viollet-le-Duc et Charles Blanc, qui confondent le style et la beauté qui est une. « De même qu'il n'y a que l'art, écrit Viollet, il n'y a que le style. »

sentiment, la notion de ce style, c'est le bon goût. D'où cette conclusion, ingénieuse et logique, que le dessin spécialement a la vertu de développer le bon goût en peinture. « Le *dessein* a bien plus de part qu'on ne pense à ce qu'on appelle le bon goût en peinture; cette observation, que personne n'a encore faite, pourrait fournir matière à un petit ouvrage qui peut-être ne serait pas inutile à l'art. On y verrait l'école de Raphaël si célèbre par son beau *dessein* concevoir aussi dans l'exécution de ses tableaux le style le plus élevé et le goût le plus parfait; l'école des Carrache offrirait encore une preuve de ce que j'avance : le *dessein* de ces grands maîtres porte un caractère de grandiose qu'ils ont donné à leurs conceptions comme au goût qui *reigne* dans leurs ouvrages... Je crois donc pouvoir conclure que la correction du *dessein* est un acheminement au bon goût, soit que l'œil habitué au choix des belles formes d'une figure, guidé par un tact sûr et harmonieux, cherche à leur associer des formes aimables dans tous les objets qui concourent à la composition d'un tableau, ou qu'il y ait une si grande analogie entre tout ce qui est parfait dans la nature que l'étude raisonnée de la structure et des belles formes du corps humain suffise pour donner le sentiment de tout ce qui est beau sous quelque rapport qu'il se présente. » Dessinons, dessinons sans cesse, surtout le corps humain, voilà le principe essentiel de Lacour.

A l'étude du dessin il veut qu'on joigne celle de l'anatomie, qui en est le complément nécessaire. « Les lois de la pondération, cette science de l'équilibre des corps, si essentielle à la peinture, est entièrement basée pour cet art sur les connaissances anatomiques... Comment établir les justes mouvements des corps conformément aux lois de la physique, si vous n'avez aucune idée de leur *méchanisme?* » Vainement objectera-t-on qu'on n'a que faire d'étudier le squelette ou l'« écorché », puisqu'on n'a que des surfaces, des apparences à reproduire et que le modèle suffit à nous les indiquer. Car le modèle ne peut remplacer la science de l'anatomie : le modèle, « eût-il même le sentiment de la figure que vous voulez dessiner, ne pourra vous offrir que quelques minutes

la vérité que vous cherchez ». Enfin, l'étude de l'anatomie formera votre goût en vous donnant « la connaissance de ce qui constitue les belles formes de corps humain ». Ainsi secondé par l'anatomie, le dessin sera le meilleur éducateur du peintre.

On peut noter ici — la remarque n'est pas sans intérêt — que Lacour, avant Ingres, avant Ch. Blanc, avait décrété la suprématie du dessin dans le domaine de l'art[1]. Mais il faut surtout insister sur cette vue, originale à l'époque de Lacour, et toujours juste, que les divers styles s'expriment presque exclusivement par le dessin, c'est-à-dire le rythme des lignes et l'équilibre variable des masses qu'elles déterminent. La couleur est un élément moins abstrait, elle parle aux sens plus qu'à la pensée; c'est par le dessin que se traduisent les habitudes de l'esprit et les démarches ordinaires de la pensée. La couleur dépend beaucoup de l'objet et l'objet est en quelque sorte la partie extérieure à l'art dans le tableau; au contraire, le dessin affirme l'unité du sujet qui voit, qui pense et qui crée. Enfin, Lacour explique par une conception assez juste la vertu éducatrice du dessin, du dessin d'après le modèle humain, en l'attribuant à ce fait que le prototype de l'harmonie parmi les créations de la nature, la forme qui satisfait le mieux les instincts esthétiques de l'homme, c'est l'homme même. Ce principe sert de fondement aux poésies, aux religions anthropomorphiques, et nous le retrouvons encore dans les lois de la composition artistique, qui, plus ou moins, mais toujours à quelque degré, expriment les nécessités d'équilibre et de symétrie dont nous trouvons le modèle générateur dans le corps humain. Donc, le dessin dégage le style, autrement dit, la façon propre à l'artiste de comprendre et d'imaginer; il est l'élément intellectuel et personnel dans l'œuvre d'art. Lacour a dix fois raison sur ce point. Et cette vérité est d'une autre portée que le mot célèbre et insignifiant : « Le dessin est la probité de l'art. »

Mais ce que Lacour n'a pas vu ou qu'il a négligé de dire,

1. Rappelons à ce propos que Lacour fut le maître de Briant, dont Ingres reçut les leçons.

c'est que le dessin n'est pas voué seulement à la reproduction du corps de l'homme, que les animaux et les végétaux ont leur rythme aussi et une personnalité que la ligne est capable de dégager. L'école des paysagistes français n'existait pas encore, Corot ni Rousseau, Troyon ni Daubigny. Mais la nature hors de l'homme a son mouvement, ses formes, son architecture, son eurythmie, et ce ne sont pas ceux du corps humain. La nature, ainsi conçue, opposée à l'humanité, du moins distincte d'elle, ne révèle le secret ni les richesses de sa vie intérieure qu'à des amants passionnés, à ceux qui s'initient aux formes vivantes des arbres, des ciels et des eaux, loin de l'atelier et du modèle qui fait semblant de vivre. Que cela ait plus ou moins échappé à Lacour, toujours lui reste-t-il le grand mérite d'avoir reconnu et marqué avec une forte netteté la valeur éducative et la vertu sociale du dessin.

Il a vu aussi, et non moins nettement, que l'art ou plutôt le style d'un art appartient moins à un homme qu'à un groupe, à une école. Il a compris qu'un homme, à part des exceptions infiniment rares, — celles des génies supérieurs, — est façonné par son milieu, dont il reproduit souvent, à son insu, les manières de sentir et de penser, et qu'en s'exprimant lui-même, en littérature ou en art, il n'est que l'écho d'une collectivité; que c'est d'ailleurs rapetisser l'art, en réduire la portée à un cercle ridiculement étroit, que d'y voir l'expression d'un tempérament d'artiste, et rien au delà; qu'enfin, cette endosmose par laquelle l'esprit de la race pénètre l'esprit du poète ou de l'artiste, ne diminue ni l'un ni l'autre. Si l'artiste médiocre ne prend dans son groupe que ce qu'il a de médiocre, de vulgaire et de superficiel, l'artiste digne de ce nom, tout en se conformant au type idéal conçu par ses maîtres, en exprimera avec une force originale toute l'essence et toute la beauté. On peut pousser plus loin dans cette voie et dire ceci : L'une des raisons de la supériorité des écoles d'autrefois est que l'élan de l'individu vers le beau était soutenu par l'effort commun; que le groupe formait l'individu à son image, lui imposait l'empreinte des idées, des goûts de « sa tribu », lui épargnant ainsi l'épreuve douloureuse et généra-

lement stérile de l'initiative solitaire. Un trésor d'expériences et de disciplines héréditaires muées en traditions entraînaient l'action individuelle dans le mouvement général et avec la certitude lui donnaient la joie. Hors de son groupe, au contraire, l'artiste, comme déraciné, n'a rien où s'attacher. Tout pour lui est à apprendre, tout à créer. Tâche impossible — *ars longa, vita brevis,* — le téméraire qui tente l'aventure s'y brise. Même s'il est dans la vraie voie, presque toujours il succombe sans atteindre le but. Isolé, que pourra l'homme, l'animal essentiellement « politique », le parvenu de la solidarité, sinon prouver son impuissance?

Voilà pourquoi, pour quelle raison profonde le dessin et la composition ne sont pas affaires d'improvisation, mais qu'il y faut « des maîtres », et plus encore la coopération du génie d'un peuple. A défaut de cette coopération, les maîtres eux-mêmes seraient impuissants à créer un style nouveau; témoin la tentative de Vien, demeurée caduque et vaine en dépit de l'effort exaspéré de David, parce qu'elle n'allait pas dans le sens de la vie ni des aspirations d'un peuple. Pour que s'élabore par l'effort des artistes un nouveau style, et qui dure, il y faut la coopération des grands mouvements qui déterminent à certaines heures l'orientation générale d'une société en créant des manières nouvelles d'imaginer, il faut que l'artiste travaille de concert, pour l'éclosion de ce style, avec le milieu social. Et c'est aussi de l'absence de ce concert que vient l'impuissance de l'art contemporain à nous doter d'un style, d'une école nationale.

Quoi que pense Lacour de cette influence, si nécessaire ici, du milieu social, il est pourtant une brèche par où l'individualisme a pénétré dans sa doctrine. Le paysage, à la vérité, n'est pour lui qu'un genre secondaire, en dépit de la place qu'il s'y est faite; mais enfin, comme paysagiste, il paraît s'être dégagé en quelque mesure du joug académique.

L'art du paysage, en France tout au moins, continue, jusqu'à l'époque où mourut Lacour, la grande tradition du Poussin, vouée toujours à l'idéalisme, au symbole, ou celle de Gelée qui le confine dans l'emphase décorative. La première tradi-

tion est poussée jusqu'à la sécheresse abstraite sous l'influence de Vien et de David. La seconde tourne de plus en plus à la convention : dans cette nature factice, ce sont invariablement les mêmes sites, le même harmonieux équilibre de plans d'ombre et de lumière marqué, en avant, de masses compactes et robustes ; le même lac, la même rivière y baignent les colonnades du même temple en ruine. Là dedans se promènent, non des hommes et des femmes de tel pays ou de telle province, mais des bergers et des nymphes, qui y rencontrent des « buissons » au lieu de noyers, de peupliers ou d'acacias, des « fabriques » au lieu de maisons et d'étables. Et le tableau est décoratif, monotone et faux. — Valenciennes trouvera encore trop de réel dans ces décors vides. Pour l'artiste, nous disent ses théories[1], l'intérêt artistique ne saurait s'attacher à ce que tout le monde voit, touche, connaît, il faut que le peintre, s'il veut émouvoir, frappe l'imagination et parle à l'esprit. Bref, le paysagiste doit cacher sous d'aimables fictions la stérilité ou l'insignifiance de la nature : à ce prix il pourra s'élever au niveau des grands artistes.

Lacour échappa, heureusement, à cette désastreuse discipline. S'il a aimé les allégories, du moins sont-elles absentes de ses paysages. « La composition du paysage, dit-il, dépend absolument du goût et du caprice de l'artiste ; la disposition pourrait même n'en être pas heureuse et le tableau devenir précieux par la manière dont les détails seraient rendus. » Il considère encore que « le mérite du paysagiste est dans la précision des détails et dans la couleur bien plus que dans la composition »[2]. Retenons ces formules : Lacour s'y montrera fidèle dans presque tous ses tableaux de paysage, dans la *Bénédiction des bestiaux*, et encore vingt ans plus tard, quand il peindra la *Vue du port et des quais de Bordeaux*. La préci-

1. Valenciennes, *Traité de perspective et de l'art du paysage*, Paris, 1800. On sait qu'après avoir reçu les leçons de Doyen il était allé en Italie étudier surtout les œuvres de Poussin et de Claude Lorrain et qu'il fonda, à son retour en France, une école qui fut célèbre, d'où sortirent Bertin et d'autres peintres de paysages renommés de leur temps.

2. Rapport fait au nom de la commission composée de Mayol, Vernet aîné, Deschamps, Delacour, et nommée par l'Académie de Peinture pour examiner les esquisses de paysage de M. Bouquier, qui d'ailleurs ne fut point admis. *(Archives de l'Académie de Peinture.)*

sion des détails sera poussée, dans ce dernier tableau, jusqu'à la minutie, et l'agrément de la couleur sera l'attrait dominant dans cette grande page lumineuse où la nature se montre en sa réalité, s'étant suffi à elle-même pour la création d'un chef-d'œuvre, du chef-d'œuvre de Lacour.

Telles nous sont apparues, dans leurs lignes générales, les idées esthétiques de Lacour et ses théories sur l'art. Autant que son œuvre peint, dessiné et gravé, dont elles sont le type abstrait, la formule exacte, elles placent et localisent dans l'histoire de l'art l'artiste bordelais. Encore est-il vrai que l'influence du milieu, du *costume*, ont atténué souvent les rigueurs du dogme, et incliné son pinceau ou son crayon vers les aimables lignes arrondies, les jolies colorations claires et tendres, de grâce légère, que le XVIII[e] siècle idolâtra dans Watteau, Lancret, Pater, Boucher, dans Van Loo et Fragonard.

Cette concession faite comme malgré lui, croyons-nous, au goût de son temps n'empêche pas que son effort conscient et réfléchi n'ait toujours tendu plus haut et plus loin, vers un idéal de vérité générale, de simplicité, de noblesse et de grandeur, où la nature et l'antique avaient part presque égale. Une grande logique de pensée, un goût naturel développé encore par la culture et l'expérience, le portaient vers un art classique, aristocratique, qui visait aux sommets du Beau. Cette esthétique, devenue la sienne par la force des convictions et par la méditation, n'est autre, en somme, que celle de l'école classique française, née de la Renaissance italienne, fondée par Poussin et Le Brun, ravivée après l'éclipse de la Régence par Vien et David.

Pour résumer, on pourrait dire de P. Lacour que si par le sentiment il est surtout du XVIII[e] siècle, il reste par la pensée et par la doctrine un contemporain de Raphaël, de Le Brun, aussi bien que de Vien et de David, et que si parmi ces diverses influences il en est une qui domine et résume les autres, c'est l'influence de l'école romaine.

J. LÉONARD-CHALAGNAC.

GABRIELE D'ANNUNZIO

POÈTE NATIONAL[1]

Le mois de mai 1915 aura été, pour l'Italie et pour les alliés, le mois de G. d'Annunzio; il y a même eu plus particulièrement une semaine, celle qui s'est écoulée entre la démission du cabinet Salandra et la réunion des Chambres, du 12 au 20, que les journaux de là-bas ont appelée « la settimana dannunziana ». Rentré tout exprès d'un long séjour en France, le poète avait prononcé, le 5 mai, à Quarto, aux portes de Gênes, un discours retentissant pour l'inauguration du monument à Garibaldi, devant le rocher historique qui avait vu, cinquante-cinq ans plus tôt, les Mille compagnons du héros ligure s'embarquer pour la conquête de la Sicile; on apprit alors son brusque départ pour Rome. Renonçant à voir d'abord sa ville natale de Pescara, et sa famille qui l'attendait, il estima qu'un danger pressant, un devoir supérieur, l'appelaient dans la capitale. Les intrigues de l'ambassadeur allemand et la connivence d'un ancien ministre, dont les amis et les clients constituaient la majorité des deux Chambres, réveillaient toutes les espérances des neutralistes et des partisans de l'Allemagne. L'opinion publique, habilement orientée depuis plusieurs mois vers une intervention aux côtés de l'Angleterre et de la France, était déçue, agitée, inquiète; le geste de démission du président du conseil semblait tout remettre en question. Sans doute, on avait confiance dans le roi; mais les graves parlementaires, dont le souverain écoutait les consultations, étaient-ils à même de lui dépeindre l'état véritable des esprits? Le plus simple n'était-il pas, pour le peuple, de manifester

1. Cet article a paru dans la *Revue Pédagogique* du mois de juillet 1915; nous adressons nos remerciements à la Rédaction de cette revue qui nous a autorisés à le reproduire ici. (N. d. l. R.)

lui-même son sentiment? On manifesta donc, avec vigueur, d'un bout à l'autre de la péninsule, de Milan à Palerme, et G. d'Annunzio vint mettre son verbe puissant au service des manifestations romaines. Il se prodigua. Il prononça des discours fort étudiés; il eut des improvisations plus heureuses encore, et il sut trouver, notamment au Capitole, l'image et le geste qui, à cette heure et dans ce lieu, étaient les plus propres à faire passer un grand frisson sur la foule : il rendit sensible à tous l'âme palpitante de Rome, sa destinée fatale et sa volonté impérieuse. Le cabinet Salandra fut rappelé sans modification. C'était la guerre.

N'allons pas jusqu'à dire que cette solution était l'œuvre de G. d'Annunzio; mais il l'avait certainement facilitée. Tous ceux qui ont tant soit peu vécu de la vie italienne, sous le régime aboli de la triple alliance, savent que, malgré nos défauts et nos erreurs, perfidement exploités, la France avait toujours conservé de vives sympathies en Italie; mais ces sympathies étaient, pour ainsi dire, stagnantes, entièrement inefficaces au point de vue politique. Pour un oui, pour un non, on y acclamait la France et l'on y sifflait l'Autriche; parfois même — je l'ai constaté encore en septembre 1913 — ces explosions imprévues du sentiment public se produisaient à la barbe d'un représentant du gouvernement, et celui-ci protestait seulement pour la forme, car cela tirait si peu à conséquence!

L'Allemagne, par la haute finance, tenait la politique; par le savant réseau de son commerce, elle circonvenait la bourgeoisie; elle était sûre des doctrinaires du socialisme aussi bien que des partis de réaction. Dans son réalisme hautain, elle dédaignait l'expression intermittente d'une sentimentalité traditionnelle, qu'elle jugeait peu dangereuse. Cependant, depuis l'origine du conflit européen, ce sentiment latin était devenu plus conscient et plus actif : c'est lui qui avait fait applaudir unanimement, au début d'août, la déclaration de la neutralité italienne, lui que maints publicistes, hommes politiques et savants travaillaient inlassablement à cultiver et à préciser; et c'est lui, en fin de compte, qui allait déjouer

toutes les intrigues louches, faire trébucher les équilibristes trop ingénieux et balayer les intrus. Mais pour que cette adhésion à la cause de la France, pour que cette sympathie profonde, d'ailleurs obscure et jusqu'alors inopérante, acquît toute sa force, pour que se manifestât son identité avec les intérêts les plus certains de l'Italie et de la latinité, pour qu'apparût à tous cette vérité lumineuse que la nation italienne, issue des révolutions, ne pourrait pas ne pas coopérer avec les nations démocratiques dans leur lutte contre les puissances de domination militaire et policière, il était utile, surtout auprès d'un peuple imaginatif et sensible à la beauté de l'expression, que la voix d'un poète donnât une forme concrète à toutes ces réalités psychologiques, dont on s'était trop longtemps désintéressé. G. d'Annunzio a été ce poète, et il a fait entendre des accents irrésistibles.

Beaucoup en ont été surpris, plusieurs peut-être scandalisés. Comment cet esthète, ce voluptueux, curieux de sensations rares et souvent perverses, tout occupé à traduire avec une inépuisable richesse d'images les moindres aspects de son rêve, d'un rêve implacablement égoïste, s'élevait-il tout à coup à la considération des plus hauts intérêts nationaux? Passait-il résolument de l'art à l'action? Était-ce un nouveau d'Annunzio qui se révélait, ou bien ce puissant évocateur d'images n'avait-il trouvé dans la crise tragique que traverse l'Europe qu'une splendide occasion de déployer les infinies ressources de son verbe prestigieux? Ce doute mérite d'être éclairci, encore que le résultat soit, pratiquement, le même. Par son dernier geste, dont la portée ne saurait être diminuée, G. d'Annunzio s'est acquis des titres imprescriptibles à la reconnaissance de tous ceux qui luttent pour le droit des nations : il est bon de le proclamer dès l'abord, afin d'enlever toute apparence de dénigrement à l'enquête impartiale que je voudrais esquisser.

***

Il est certain que les œuvres de G. d'Annunzio, celles du moins qui ont été le plus lues hors d'Italie, ne préparaient pas

l'opinion européenne à voir en lui un poète national, un interprète et un guide de la conscience de son peuple. Ni l'*Enfant de volupté*, ni l'*Intrus*, ni le *Triomphe de la mort*, ni même le *Feu*, les romans qui ont rapidement fondé sa réputation en France, ne peuvent passer pour avoir été inspirés par la moindre préoccupation de propagande politique ou simplement morale. Les Italiens, qui y ont applaudi avec plus de réserve que nous, ont relevé avec indignation une phrase du *Piacere* (*Enfant de volupté*, 1889) où l'auteur parlait sur un ton d'outrageant dédain des soldats qui avaient été se faire tuer en Abyssinie, à Dogali (1887); c'était là un défi caractérisé au sentiment public, lorsque l'Italie pleurait et honorait dignement les braves qui avaient vendu chèrement leur vie aux hordes de Ras Alula. Les plus heureux essais dramatiques de d'Annunzio, de la *Ville Morte* et de la *Gioconda* à la *Françoise de Rimini* et à la *Fille de Jorio*, ont tout aussi peu de signification patriotique; et ce ne sont pas ses plus récentes manifestations scéniques, réservées à un théâtre parisien et à une interprète russe, qui nous invitent à rectifier cette observation. Seule la *Nave*, peu représentée d'ailleurs, même dans sa nouveauté, relève d'une inspiration nationaliste, sur laquelle il va falloir insister tout à l'heure.

Avec *Francesca* et la *Figlia di Jorio*, ce sont ses poésies, moins aisément accessibles à des lecteurs étrangers, qui ont valu à d'Annunzio, auprès de ses compatriotes, ses plus grands succès. Dès 1880, quand, à peine âgé de dix-sept ans, il eut publié son premier recueil de vers, *Primo vere*, un universitaire distingué, poète délicat lui-même, Giuseppe Chiarini, signala au public les dons exceptionnels de ce lycéen, tout en joignant à l'éloge quelques sérieux avis, dont il ne fut tenu aucun compte. Les poèmes qui suivirent ne passèrent pas tous inaperçus; mais l'événement le plus mémorable fut, en 1903, la publication de deux volumes de *Laudi*, et particulièrement du premier, intitulé *Laus vitae* : les critiques italiens, d'une voix à peu près unanime, proclamèrent l'apparition d'un chef-d'œuvre, car il s'agissait de l'expression poétique la plus directe et la plus complète du tempérament

même de l'auteur; comme l'inspiration, la forme en est essentiellement personnelle. On n'en peut comparer le rythme, l'harmonie et l'éclat qu'à un torrent impétueux, irrésistible : on ne se lasse pas de contempler ses bonds prodigieux et d'observer les jeux de lumière, constamment renouvelés, que produisent tour à tour les tourbillons d'où jaillissent l'écume et les gouttelettes irisées, ou, au contraire, les répits soudains, dans un lit subitement élargi, où la transparence de la surface laisse voir un fond curieusement nuancé.

C'est une poésie copieuse, un peu fatigante à la longue, réellement forte. En huit mille quatre cents vers, G. d'Annunzio a écrit son autobiographie spirituelle; il a réussi, comme il se l'était promis, sous le nom d'un de ses héros, à « concentrer la pure essence de son esprit et à reproduire la vision la plus profonde de son univers dans une suprême œuvre d'art ». Et cette œuvre est vraiment grande; l'auteur a cru pouvoir écrire que « depuis la *Divine Comédie*, c'est le seul poème de vie totale, véritable représentation d'Ame et de Corps, qui ait paru en Italie ». Par son exagération même, ce jugement éclaire d'un jour curieux la psychologie du poète; mais les réserves par lesquelles la critique a pris soin, comme elle le devait, de le réduire à sa portée véritable, confirment, en fin de compte, l'importance exceptionnelle de cette improvisation superbe, tumultueuse et puissante. Cependant, par sa conception même, aussi bien que par ses divers épisodes, c'est encore une œuvre purement lyrique, qui n'exprime rien d'extérieur au « moi » du poète. Or, à beaucoup de très honnêtes gens, ce moi a semblé haïssable, et la place prépondérante, presque exclusive, qu'il occupe dans toute l'œuvre de d'Annunzio, a certainement contribué, pour une large part, à soulever les querelles passionnées dont l'œuvre de ce grand artiste a été l'objet depuis une trentaine d'années.

Car, depuis trente ans, le « cas d'Annunzio » a dominé toute la littérature italienne : aux fervents adorateurs se sont opposés les détracteurs acharnés; dans cette lutte ardente, il n'y a guère eu de neutres que les illettrés, et il faut reconnaître qu'au début les détracteurs étaient la majorité. Pourquoi

le nier? L'œuvre de d'Annunzio a fait scandale, et ce scandale était dans son programme. La pièce intitulée *L'Ora Satanica* qui, dès 1880, provoquait la semonce de G. Chiarini, renfermait justement un des thèmes préférés du jeune poète, celui qu'il a repris sous le plus de formes. La plupart de ses œuvres pourraient être caractérisées par le vers qu'il applique à sa *Francesca*, « un poème de sang et de luxure ». Il a heurté de front, violemment, beaucoup de susceptibilités légitimes, qu'il n'a honorées que de son mépris, et qui se sont naturellement cabrées. Son « surhomme », son « héros » aime à se proclamer supérieur à toute loi morale; à quoi on a objecté qu'il est en réalité au-dessous de la loi morale, puisqu'il ne dépasse pas le niveau de la pure sensation; et la vérité est qu'il reste en dehors de toute morale.

D'autres griefs, encore plus étrangers à l'art, ont été soulevés contre le poète, je veux dire la réclame indiscrète qui, pendant un temps, entretenait quotidiennement les contemporains du surhomme de ses moindres aventures, sentimentales ou autres, de ses chiens, de ses chevaux, ou de la coupe de son dernier complet. Dans ses œuvres les plus réussies, on regrettait de relever des allusions indélicates à des épisodes rendus publics de sa vie privée. Non content de produire en abondance poèmes, romans, drames, il étonnait ou mystifiait le monde par l'annonce de tous les volumes qu'il préparait; si bien que l'on a pu composer une piquante bibliographie des œuvres de G. d'Annunzio qui n'ont jamais été écrites.

Que cette personnalité pèche par une certaine intempérance et que de très braves gens en aient été excédés, qu'ils l'aient jugée encombrante, et même un peu décadente, il ne faut pas trop s'en étonner. Mais que valent ces griefs en face de l'incontestable puissance créatrice du poète? Les critiques ont patiemment énuméré tout ce qui manque à son inspiration, et cela peut se résumer en une brève remarque : le monde extérieur l'intéresse uniquement par rapport aux sensations agréables, rares ou fortes, qu'il en reçoit. La pitié lui fait donc entièrement défaut, car la douleur d'autrui ne lui inspire qu'une froide curiosité — et avec la pitié le sens du

comique, la perception du ridicule, car son moi se projette toujours sur la réalité, et la transfigure. Mais qu'importe? Le poète doit-il donc être une personnalité complète, universelle et parfaite? Faut-il être à la fois Dante et Molière? Ne suffit-il pas que, dans un domaine, fût-il restreint, de l'activité intellectuelle, ses conceptions et ses moyens d'expression s'élèvent très haut au-dessus de la moyenne de l'humanité?

Une forte personnalité, ainsi comprise, ne saurait être contestée à G. d'Annunzio; il la possède comme homme, avec sa conception de la vie très particulière, très hardie, inquiétante si l'on veut, mais claire et pleine de surprises; il la possède aussi comme artiste, par son aptitude exceptionnelle à communiquer ses sensations et à évoquer les images gravées ou écloses dans son cerveau. Il excelle à donner la vie — non pas, sauf exceptions, aux personnages de ses drames, car il faudrait pour cela s'oublier soi-même davantage — mais à la peinture des états d'âme qui se rattachent à sa propre psychologie, et encore à la description des paysages et des scènes qui exaltent son imagination ou aiguisent sa sensibilité. Il est vraiment alors, selon l'heureuse expression qu'il applique à l'un de ses héros, l'« animatore », celui qui anime tout ce qu'il touche; et l'on comprend comment, dans une œuvre exactement conçue suivant ce programme — telle la *Laus Vitae* —, il ait pu atteindre la perfection de son art.

Rien ne fait mieux ressortir l'originalité véritable du poète que l'examen des emprunts nombreux dont il est redevable à une longue série d'écrivains. Car G. d'Annunzio a beaucoup lu; c'est un érudit; je le soupçonne d'avoir fait des fiches, et ses critiques n'ont pas manqué de dénoncer ses plagiats : il n'a pas seulement « pillé » les anciens Grecs et les Italiens les plus modernes, mais encore les Français (Baudelaire, Verlaine, Maupassant, Barrès...), les Anglais (Shelley, O. Wilde), les Allemands (Nietzsche), les Russes (Dostoïewski, Tolstoï); et cependant ce qu'il a tiré d'eux a une physionomie propre, qui ne ressemble qu'à d'Annunzio. Sa *Francesca* n'est, en maintes scènes, qu'une marqueterie, où l'on peut distin-

guer des fragments de vieilles chroniques et de chants populaires, des épisodes et des propos extraits de Boccace ou de Sacchetti, etc...; puis, lorsqu'on relit la page où l'on a reconnu un labeur si ingénieux et si patient, on est émerveillé de son tour aisé, naturel, nouveau : cela vit et pétille, comme si l'inspiration avait jailli spontanément de la fantaisie du poète. Cette merveilleuse faculté d'assimilation n'est-elle pas l'indice certain d'une force « animatrice » tout à fait exceptionnelle ?

Il me souvient d'avoir un jour, vers 1907, scandalisé une Italienne, femme d'ailleurs fort cultivée et d'esprit distingué, mais qui n'aimait pas d'Annunzio, en déclarant qu'un talent comme celui-là représentait une force au sein de la jeune nation italienne. Ce n'est pas sans une certaine satisfaction que j'évoque aujourd'hui ce souvenir, au moment où cette force s'est solennellement affirmée pour le salut et l'honneur de la latinité.

***

Tel nous apparaît d'Annunzio d'après ses œuvres les plus célèbres et les plus caractéristiques. Il reste à dire qu'à travers sa très abondante production on discerne, d'une façon presque ininterrompue, une veine d'inspiration patriotique, depuis l'opuscule publié en 1888 sous le titre l'*Armata d'Italia*, jusqu'à la *Nave* (1908) et au quatrième livre des *Laudi :* « La Canzone della gesta d'Oltremare » (1912). Avant la guerre actuelle, on conçoit que des critiques peu portés à la bienveillance n'aient pas pris cette veine très au sérieux, d'abord à cause de sa ténuité même, et aussi en raison de la valeur artistique, réellement inférieure, des œuvres qui en dérivaient : on se refusait à y reconnaître le vrai d'Annunzio; on lui reprochait un nationalisme de dilettante dépourvu de toute sincérité. Comment croire, en effet, à une foi patriotique profonde chez cet adepte de l'individualisme le plus antisocial? Sans doute, la guerre ne lui apparaissait que comme une nouvelle source de beauté et de jouissance, étant un spectacle de violence

déchaînée, une débauche de sang versé, un jardin des supplices, une occasion unique pour le héros rêvé de développer ses facultés de destruction et de domination.

Ce soupçon trouvait quelque appui dans l'équipée parlementaire de G. d'Annunzio. En 1897, il fut candidat à la députation, et élu, dans la circonscription d'Ortona (province de Chieti). Or, l'inconstance de ses principes déconcerta un peu ses collègues et le public, lorsque, après avoir siégé à l'extrême droite, il alla, un beau jour, s'asseoir parmi les révolutionnaires de l'extrême gauche. La façon dont il expliqua cette surprenante volte-face avait elle-même quelque chose d'inquiétant : « Je ne partage pas les idées de mes nouveaux amis, écrivit-il, mais je m'associe à leur effort de destruction. » Et il insistait : « parmi les entreprises viriles, j'admire surtout celle de l'homme qui brise la loi imposée par un autre, pour établir sa propre loi, » et il rappelait que tous ses héros — c'est-à-dire lui-même — professent « la plus pure anarchie intellectuelle ». Il faut donc reconnaître que si ses contemporains n'ont pas fait plus de fond sur la conscience politique du romancier-poète, nul n'en est plus responsable que lui-même : il a pris plaisir à semer les doutes les plus graves sur sa sincérité.

Depuis sa propagande en faveur de l'intervention de l'Italie dans la guerre européenne, pareils doutes ne sont plus permis. Du terrain de la rhétorique, qui autorise toutes les fantaisies, d'Annunzio est passé sur celui de l'action, et d'une action nationale qui n'admet plus les entrechats trop ingénieux. « La parole du poète communiquée à la foule, a-t-il dit, est un acte, comme le geste du héros. » En accomplissant cet acte, en exécutant ce geste avec l'ampleur que comportait le cadre solennel de Quarto ou du Capitole, en faisant vibrer jusqu'au fond de son être la foule ligure, la foule romaine, et, de proche en proche, tout le peuple d'Italie, d'Annunzio a communié avec ce peuple dans sa foi séculaire, et il a incarné ses plus hautes aspirations. Tant pis pour ceux qui ne sauraient voir ici qu'un nouveau cabotinage; ils montreraient une bien médiocre intelligence de la crise que traverse

l'Europe et de ses répercussions dans les idées et les sentiments de chaque individu. Est-il donc si difficile d'admettre qu'un nouveau d'Annunzio nous est révélé?

Pas tout à fait aussi nouveau pourtant qu'on pourrait le croire. Il faut penser ici, non pas à une évolution progressive ni à une conversion subite du poète, mais à l'épanouissement, inattendu si l'on veut, d'un sentiment inné en lui, enraciné au plus profond de sa nature d'Italien, et représenté dans son œuvre par cette veine ténue d'inspiration patriotique dont je parlais tout à l'heure. Ce sentiment a été d'abord refoulé, mais non atrophié, par une autre disposition, prédominante, de sa personnalité, par ce penchant à un individualisme outrancier, que favorisèrent son séjour prolongé, au sortir de l'adolescence, dans les milieux littéraires et mondains — ou demi-mondains — de Rome, et ses premiers succès; il ne fallait qu'une occasion favorable pour permettre à cet autre sentiment, à cet instinct primitif, de réapparaître et de s'affirmer, je veux dire à son attachement à la terre natale, ou plutôt à la mer natale. Pescara est située sur la frange maritime de l'Abruzze, au bord de l'Adriatique, où s'élève aussi cette ville d'Ortona que d'Annunzio a représentée au Parlement italien. Ayant fait ses études près de Florence, berceau de la Renaissance, il se trouve avoir eu deux « petites patries » : à la Toscane il doit son culte du beau dans l'art; mais c'est dans le paysage de l'Abruzze qu'il a puisé l'amour de la nature, et ce paysage, pour lui, est surtout caractérisé par la mer. La mer avec son infini miroitement, les nuances perpétuellement changeantes de ses flots, les jeux d'ombre et de lumière que produit le passage des nuées dans le ciel aux diverses heures du jour, est la grande ensorceleuse, dont le jeune poète n'a jamais pu rassasier ses regards; elle est aussi la grande excitatrice de l'imagination, car elle invite constamment à s'embarquer pour se lancer à la découverte de mondes inconnus, au delà de la courbe sans cesse reculée de l'horizon; et la dure vie des marins éveille le goût des aventures périlleuses et lointaines. Cet amour de la mer éclate dans toutes les parties de l'œuvre de G. d'Annunzio, depuis le *Canto novo* (1882)

jusqu'aux *Laudi* (1901-1912), et il se confond avec l'amour de l'Italie, car l'Italie est une nation de laboureurs et de marins, mais elle est surtout grande sur mer :

O mare, o gloria, o forza d'Italia !

Pour elle, naviguer est une nécessité plus urgente encore que de vivre : « Navigare necesse est; vivere non est necesse, » telle est la devise qu'il a inscrite au frontispice des *Laudi;* et une voix d'oracle, dans la *Nave*, répond à la question angoissée des fugitifs établis sur les îlots boueux de la lagune pour échapper aux barbares : « Où donc placerons-nous notre patrie ? — *Su la Nave!* » La vraie citadelle de ce peuple est la nef qui sillonne les mers.

Ainsi s'expliquent l'attrait particulier que Venise a exercé sur l'imagination de d'Annunzio, et l'intérêt tout spécial qu'il a constamment porté à la guerre maritime. On peut supposer que la première vision belliqueuse qui se soit présentée à son imagination fut celle d'un combat naval : « Ils lanceront une torpille, ils en lanceront deux, et nulle joie humaine n'égalera la leur lorsqu'ils pourront voir le monstrueux cuirassé ennemi s'incliner sur un côté, dresser vers le ciel les gueules inutiles de ses gros canons, et brusquement disparaître, avec ses tourelles et ses batteries, en un remous démesuré! » Ces lignes sont tirées de sa brochure de 1888, écrite à propos de l'administration de la marine sous le ministre Brin. La même inspiration reparaît dans les *Odi Navali* (1891-1893), notamment dans la pièce intitulée : « A una torpediniera nell'Adriatico », et elle trouve son complet épanouissement dans la *Canzone della gesta d'oltremare*, composée sous l'impression directe de l'expédition de Libye.

Si maintenant un lecteur avait la naïveté de se demander quel est donc l'ennemi qu'a en vue ce partisan résolu de la puissance navale de l'Italie, il n'aurait qu'à regarder une carte de l'Adriatique : il pourrait voir, en face des côtes, droites et plates, d'Italie, sans un seul port abrité et profond, le « nid de vipères » de l'archipel dalmate, en avant duquel se détache l'île de Lissa, qui fut témoin, en 1866, de la défaite honorable,

héroïque même en certains épisodes, infligée par l'amiral autrichien Tegethoff à la flotte italienne; plus au nord, face au delta du Pô, il remarquerait le grand port militaire de Pola, creusé à la pointe de l'éperon rocheux de l'Istrie, et plus haut encore, au fond de son beau golfe, face à Venise, la ville italienne de Trieste, où les Austro-Allemands se sont appliqués à concentrer tout le commerce de l'Adriatique vers l'Europe centrale. Chacun de ces détails hante la pensée du poète, et dans les *Odes navales*, notamment, il faut relire les pièces consacrées à la mort de l'amiral Saint-Bon, ministre de la marine, qui avait été un des héros de Lissa.

L'irrédentisme de d'Annunzio n'est donc pas une simple attitude, une pose, comme les malveillants ont pu le dire : il est la conséquence logique et nécessaire de sa tendresse particulière pour l'Adriatique et du souci constant qu'il a eu de voir l'Italie affirmer sa puissance sur mer. L'ennemi héréditaire de son pays n'a pas cessé d'être, à ses yeux, l'empereur François-Joseph, auquel la première rédaction de sa *Canzone dei Dardanelli* consacrait cinq tercets particulièrement cinglants. La censure ne crut pas pouvoir les laisser passer, et l'édition qui fut mise en vente porte un blanc de quatorze vers, avec cette note : « Cette canzone de la Patrie déçue fut mutilée par la main de la police, sur l'ordre du chevalier Giovanni Giolitti, chef du gouvernement d'Italie, le 24 janvier 1912. »

Il me paraît inutile d'insister. Chacun devine quels purent être les sentiments du poète, lorsqu'en juillet dernier les intrigues et les menaces de l'Autriche déchaînèrent le conflit formidable où elle doit sombrer, et, mieux encore, lorsque, au début de cette année, le même homme d'État italien, bien qu'exonéré des responsabilités du pouvoir, s'employa ouvertement à empêcher son pays d'accomplir le geste libérateur. C'est alors que G. d'Annunzio, fidèle au sentiment le plus profond de son « italianità », se jeta résolument dans l'action. Son programme national, jusqu'alors incertain et flottant, en raison de sa généralité même (dans la *Nave* il est question de l'empire du monde, tout simplement!), se précisa tout à coup,

devint plus concret, et apparut d'autant plus nécessaire qu'il était plus réalisable. Lorsqu'il en réclama l'exécution vigoureuse et immédiate et mit au service de cette cause le prestige de son verbe passionné et poétique, d'Annunzio a donc simplement répondu à l'appel que, depuis longtemps, la voix de la patrie lui avait fait entendre, quand il rêvait sur les rives de « l'amarissimo Adriatico ».

Henri HAUVETTE.

BIBLIOGRAPHIE

Lorenzo Mascheroni, *L'Invito a Lesbia Cidonia e altre poesie, con introduzione e commento di* **Giulio Natali** *(Collezione di classici italiani con note, n° 10)*. Città di Castello, Lapi; in-8° de xxxvi-124 pages.

Lorenzo Mascheroni est surtout connu dans l'histoire littéraire italienne pour avoir prêté son nom à un poème célèbre de Monti. Comme savant, sa figure est des plus effacées. Comme poète, il mérite mieux que l'oubli.

M. Giulio Natali s'est intéressé à lui, et vient de mettre en lumière son œuvre principale, *l'Invito a Lesbia Cidonia,* avec quelques autres de ses compositions poétiques.

L'idée de décrire en vers un cabinet d'histoire naturelle n'est pas en soi d'un intérêt palpitant. Mais dans ce genre de divertissement poétique, la forme prime le fond, et la forme du professeur de Pavie est tout simplement exquise. Ingéniosité, fluidité, abondance, juste mesure, elle a tout pour elle. A plus d'un siècle de distance, elle garde encore le charme et les grâces fanées du siècle des suprêmes élégances. Il ne lui manque qu'une chose : le coup d'aile du génie. Mais tout le monde ne s'appelle point Parini.

Comme l'Émilie de Voltaire, Lesbia Cidonia — *alias* la comtesse Paolina Cecco Suardo Grismondi, de Bergame, — fut une femme de science, et dut à ses relations avec les hommes de science le meilleur de sa réputation. M. Natali, dans son introduction, nous parle d'elle avec quelque détail, et nous fait connaître le milieu scientifique de l'*Ateneo pavese*, où Mascheroni fut durant onze années professeur et recteur. Il y joint un aperçu assez développé sur la *poesia didascalica* en Italie au xviii° siècle, et une bonne étude littéraire sur le poème de Mascheroni, dont il illustre le texte d'un copieux et intéressant commentaire.

A l'exécution typographique, d'ailleurs excellente, de ce livre, je ferai une petite observation. Pour quelle raison, dans les en-têtes des pages *verso,* l'imprimeur a-t-il cru devoir substituer le nom du commentateur à celui de l'auteur des œuvres dont les intitulés figurent aux pages *recto*? Il y a quelque chose de choquant dans cette dépossession posthume, contre laquelle le brave Mascheroni, s'il était encore de ce monde, ne manquerait pas de protester. *Suum cuique*...

Eugène BOUVY.

F.-M. Arouet de Voltaire, *La Pulcella d'Orléans, tradotta da* **Vincenzo Monti**, *a cura di* **Giulio Natali**, *con disegni di* **Giuseppe Mazzoni**. Genova, Formigini; in-8° de XXIX-288 pages.

Tout ensemble attirante et répugnante, d'un art qui captive et d'une impudence qui révolte, la *Pucelle* de Voltaire a, dans ses origines et dans ses affinités italiennes, de quoi justifier amplement l'intérêt qu'elle a suscité et suscite encore aujourd'hui chez nos voisins. Ces origines sont familières aux lecteurs du *Bulletin italien*, qui, pour ne pas remonter plus haut, se souviennent de l'étude si pénétrante de M. J. Dubled sur l'*Orlando furioso* et la *Pucelle* de Voltaire.

La *Pucelle* doit encore sa renommée de l'autre côté des Alpes à ce fait qu'elle y a rencontré un traducteur comme on en voit peu, traducteur supérieur, ou peu s'en faut, à son modèle, traducteur qui, selon le mot prêté par Carducci à l'un de ses amis, ferait croire qu'il est plutôt l'auteur de la *Pucelle* originale, dont la *Pucelle* française ne serait qu'une pâle traduction.

Ce rival heureux de Voltaire n'est autre que Vincenzo Monti, passé maître en l'art d'interpréter, d'adapter, d'accommoder, de cuisiner, comme aussi en l'art d'évoluer, de faire des tours d'équilibre politique, de changer de nez et de figure, d'incarner et de défendre successivement toutes les opinions et d'encenser tous les régimes. Ce n'est point par conviction philosophique que Monti s'est mis en tête de traduire la *Pucelle;* c'est par simple divertissement, alors que l'exil lui créait des loisirs. Et quand cet exil eut cessé, quand la fortune et son talent, d'ailleurs très réel, eurent fait de lui le poète attitré de Napoléon devenu souverain d'Italie, ayant mieux à faire désormais qu'à la publier, il la serra prudemment dans ses cartons, se contentant d'y mettre le nez de temps à autre, histoire d'en rire, et d'y opérer à l'occasion quelques retouches! Ce n'est qu'un demi-siècle après la mort de son auteur que la *Pucelle* italienne vit pour la première fois la lumière.

La première édition, faite d'après une copie authentique conservée à la bibliothèque de Bergame, date de 1878. Assez fautive, elle a été suivie d'une autre, plus correcte, en 1880. Toutes deux, tirées à un nombre restreint d'exemplaires, et depuis longtemps épuisées, étaient assez difficiles à trouver. L'éditeur génois des *Classici del ridere* a cru qu'elle ferait bonne figure dans sa collection, et l'a réimprimée. Elle y a, en effet, sa place toute marquée à côté des œuvres non moins célèbres de ces grands classiques du rire et de la satire qui s'appellent Pétrone et Lucien, Boccace et Machiavel, Marguerite de Navarre, Cyrano de Bergerac, Swift.

C'est à M. Giulio Natali qu'a été confiée la tâche assez scabreuse de présenter au public « *le* chef-d'œuvre de Voltaire » transformé en « *un*

chef-d'œuvre de Vincenzo Monti ». En quelques pages d'introduction, M. Natali rappelle brièvement les questions littéraires qui se posent au sujet de la *Pucelle* italienne. Voltaire et l'Italie, — l'Arioste et Voltaire, — le *Roland furieux* et la *Pucelle*, — la signification historique de la *Pucelle*, — enfin, Monti traducteur du poème de Voltaire : — tels sont les intitulés des cinq paragraphes de son introduction, bien documentée et bien informée.

Le point délicat est toujours de parler du poème au point de vue de ses tendances morales. M. Natali ne peut se défendre de quelque tendresse pour cette œuvre « belle et vivante », et se retranche volontiers en abordant cette matière, derrière les jugements des autres. Tout en rappelant la sentence prononcée contre elle de « crime contre la patrie, la religion, la pudeur », il ne manque pas d'observer que les accusations d'immoralité lui sont venues parfois de singuliers moralistes : Casanova, par exemple. Avec les éditeurs de Kehl, il plaide pour la *Pucelle* les circonstances atténuantes. Bien mieux, il voit en elle « une œuvre destinée à donner des leçons de bon sens... », ... « chez qui la volupté et la licence ne sont point une fin..., mais seulement un moyen de faire rire des préjugés. » Ne contient-elle même pas la petite morale destinée à satisfaire les pédants, chacun des héros du poème étant finalement récompensé ou puni selon ses mérites ? Avec M. Faguet enfin, M. Natali voit en la *Pucelle* le manifeste littéraire d'un siècle qui n'est plus « ni chrétien ni français » : poème philosophique et cosmopolite conçu dans le même esprit que l'*Encyclopédie*.

J'estime qu'il n'eût pas été mauvais de faire un pas de plus. L'esprit philosophique et cosmopolite de l'*Encyclopédie* et de la *Pucelle* était-il une bonne chose, en soi d'abord, ensuite pour la nation qui l'adoptait ? Le nationalisme exalté d'un Klopstock, que Proud'hon, dont M. Natali rappelle en l'approuvant sans réserve le paradoxe, déclare être un anachronisme au temps de Lessing, de Voltaire et de Kant, a-t-il été sans conséquences heureuses pour le peuple qui l'a adopté ? Les événements tragiques de l'heure présente donnent singulièrement à réfléchir à ce sujet. Mais qui les eût prévus au printemps de 1914 ?

Eugène BOUVY.

Stefano Fermi, *Saggi Giordaniani*. Piacenza, Del Majno, 1915, pp. 166.

Bel libro questo di Stefano Fermi, denso di dottrina, limpido nella forma, persuasivo nella sostanza, severo nelle indagini, logico nelle conclusioni. Si rivela alla prima come opera di lunga lena e di lenta meditazione : non ha, non può avere tanta lucidità di idee chi

improvvisi sur un tema purchessia. Piacentino egli pure, come il poderoso prosatore di cui tratta, e direttore, per giunta, da ormai un decennio compiuto, di un *Bollettino Storico Piacentino* nel quale, com' è ovvio, il nome di Pietro Giordani ricorre ad ogni fascicolo, per non dire ad ogni pagina, l'autore di questi ottimi *Saggi* ha fatto, invero, dell' opera, come della vita dello scrittore prediletto, suo studio assiduo; dopo questo primo, già un secondo volume di *Saggi* promette; ed ha avuto la flemma di iniziare uno spoglio già condotto molto innanzi, di tutta la immane copia della corrispondenza del Giordani, ordinata per data di anno, di mese, di giorno, di luogo e condotta sistematicamente su tutto il materiale edito e inedito fin qui noto e che di quando in quando viene dato in luce o segnalato dalle ricerche degli studiosi e dalle sue personali. Quest' ultima fatica, in particolar modo, è degna della massima considerazione : soltanto intraprendendo con tenace risolutezza un cotale bilancio si potrà addivenire a riordinare e a raccogliere in un solo *corpus* le molte centinaia, diciamo addirittura le parecchie migliaia di lettere uscite dalla penna del Piacentimo, edite a gruppi, o spicciolate, ma sempre saltuariamente, o tuttora inedite, e a costituire in tal modo, delle menbra sparse, l'intero e organico epistolario giordaniano. E poichè è risaputo ormai che per molti rispetti, se non per tutti, è questa l'opera del Giordani, che più sveglia la nostra curiosità e soddisfa i nostri bisogni eruditi, già intravediamo con desiderio in un avvenire, che speriamo non lontano, la bella e colossale edizione compiuta : la quale, necessariamente, si completerà con uno studio d'insieme, che la biografia e la produzione letteraria del Giordani presenti e valuti in modo definitivo.

Vediamo, per intanto, in modo sommario, il contenuto del presente volume.

I. *Pietro Giordani e gli « Amici pedanti »*, pp. 1-32. — Nel nome di Pietro Giordani, come in quello di G. Leopardi, venerati quali maestri, il Carducci, il Chiarini, il Gargani e il Targioni-Tozzetti fanno nel 1856 una levata di scudi contro « il secolo sciocco e superbo », contro i *romantici*, che essi combattono per ritemprare il gusto e per diffondere una cognizione vera e profonda della lingua italiana; costituiscono, cioè, la scuola degli *Amici Pedanti*, che, pur tra dissensi, s'accrebbe presto di molti e valorosi seguaci. Si proponevano essi « il vero anzi a tutto, nè tacerlo mai per qualsiasi rispetto » ; innamorati della « divina letteratura italiana » pregiavano i sopra citati scrittori tra i più grandi « dei tempi nostri e da paragonare solamente cogli antichi ».

La disputa pro e contro il Giordani e la sua dittatura letteraria, s'allargò dai cenacoli letterari ai giornali; il *Poliziano*, particolarmente, fu l'organo, diremo così, ufficiale degli *Amici Pedanti*, al quale

contribuí con scritti un giordaniano della più bell' acqua, il Gussalli. Passato il fragore della polemica, morto e sepolto il *Poliziano*, l'insegnamento del Giordani parve rivivere, e maturar frutti quant' altri mai saporosi in due scittori, che tra i dispersi proseliti della scuola letteraria dell' « amabile pedanteria », rimasero per lunghi anni ancora in campo e conseguirono, in varia misura, entrambi bella fama : nel Carducci e nel Chiarini. Su questi due autori, pertanto, più a lungo che non sugli altri minori, che però tutti studia e considera, s'indugia il F. a mostrare vivo e fervido nel loro pensiero, quando non pure nella loro operosità letteraria quello che ben potrebbesi denominare il loro « giordanismo » : testimonianza nobilissima dell' influenza esercitata sugli spiriti per molti e molti decenni dopo la morte, dallo insigne prosatore, dal classico amatore di purissime italiche forme.

II. *Dieci lettere inedite di Pietro Giordani a Bernardino Drovetti*, pp. 33-44. — Valentissimo egittologo, fondatore anzi di quel prezioso Museo Egizio, che Torino conserva con amore perchè è tra i più cospicui di quanti si conoscano, ebbe il Drovetti amico il Giordani : le presenti dieci lettere documentano tale relazione di due dotti ingegni e oltre ad accrescere d'un manipoletto, affatto ignorato, la silloge delle lettere giordaniane, mostrano quanto, nelle familiari, il Giordani amasse aprire tutto intero l'animo suo.

III. *Pietro Giordani e Guglielmo Libri*, pp. 45-63. — Premessa una utile notizia biografica sul bibliomane Guglielmo Libri e tratteggiata per sommi capi la spinosa questione relativa ai traffici illegittimi di manoscritti e di opere a stampa imputatigli, il F. mostra come egli abbia conosciuto il Giordani a Firenze, nel 1824, dove furono entrambi frequentatori del celebre *Gabinetto Vieusseux* e collaboratori della celeberrima *Antologia*, che ebbe ivi la sua culla. D'allora in poi la stima e la benevolenza reciproca non vennero mai meno : vi sono episodi, che attestano come, da buoni amici, siansi prestati, in più d'una occorrenza, scambievoli aiuti. Durante la loro permanenza in Firenze frequentarono gli stessi luoghi : ambedue li accolse forse il salotto letterario, in via Ghibellina, di Fanny Ronchivecchi-Targioni-Tozzetti, la villa certaldese della marchesa Carlotta Lenzoni de' Medici; certo il palazzo del march. Gino Capponi, la casa ospitale, in via della Scala, di Ortensia Allart, nonchè il palazzo Serristori, dimora dei Bonaparte... Lontani, per lo più in Francia il Libri, a Firenze da prima, di poi, sfrattato dalla Toscana, a Parma il Giordani, mantengono viva l'amicizia con rade, ma sempre affettuosissime lettere; colpito il Libri dalle note accuse è, non difeso, ma compatito dal Giordani, cui esse repugnano, ma che, onestamente, difettando di sicuri elementi di giudizio, si astiene dalla polemica. Morto poi lo scrittor piacentino, e rifugiatosi il Libri a Londra, questi di là rammenta, scrivendone al Capponi e al Gussalli i bei giorni trascorsi a

Firenze col Giordani e su tal periodo par si disponga a metter in carta notizie biografiche, le quali, mancateci poi da lui, non si ebbero direttamente per altra via. Di particolare importanza sarrebbe riuscito ai posteri il cenno, che il superstite amico avrebbe potuto stendere sui rapporti di amicizia, intima e cordiale, corsi tra il Giordani e gli esuli Bonaparte, in Firenze.

IV. *Il Giordani e i Bonaparte a Firenze*, pp. 64-86. — Qui, per l'appunto, il F. si studia di colmare la lacuna sopra lamentata : i due saggi, che opportunamente si susseguono e s' integrano, sono frutto di sapiente e paziente industria ricostruttiva e chiariscono il soggiorno fiorentino del Giordani, mostrando, a un tempo, come la affabile bontà con la quale Luigi Bonaparte, l'ex-re d'Olanda, e i suoi congiunti lo ricevevano a palazzo Serristori e in una villa a Montughi, sia riuscita a vincere la sua ritrosia e a indurlo a quella tranquilla e cara consuetudine serale e, d'altra parte, come il Giordani siasi mantenuto del tutto estraneo alle trame dei Napoleonidi, sempre ammesso che costoro abbiano realmente ordito, in Firenze, delle vere cospirazioni politiche. Soave figura, spicca tra i congiunti di Luigi Bonaparte, di cui il Giordani piange la morte immatura (1831), la Villeneuve, quella Giulietta, quella « divina » Giulietta con la quale il Piacentino carteggiò a lungo, amandola ed essendone pur in diverso modo riamato. Lamentata la distruzione di tali lettere, il F. dà un brano inedito d'uno scritto della Villeneuve a Samuele Jesi [« ... dites-lui, si legge fra l'altro a proposito del Giordani, que mon cœur est bien vivement pénétré de tout ce qui le touche »] e tutt' una lettera, finora ignota, di lei al Giordani stesso, suffusa d'una amabile grazia e piena di cordialità affettuose.

V. *Pietro Giordani e Niccolò Tommaseo*, pp. 87-102. — S'incontrarono, probabilmente, in Firenze, dal Vieusseux, nel 1827; ma non tardarono, altresì, a guastarsi. Spigolando dalle lettere dell' uno e dell' altro e da quelle dei loro comuni amici, il F. tesse la cronistoria di questi rapporti negli inizi più spesso agro-dolci che ostili, finchè poi trascesero i due scrittori ai ferri corti, passarono cioè alle contumelie, alle aggressioni letterarie, alle asprissime censure critiche. Non pago d'inveire contro il Giordani, il Tommaseo è ingeneroso ed ingiusto pur col grande amico suo, col Leopardi; è noto l'inumano epigramma, che osò avventargli contro. Negli impeti d'ira la risposta del Giordani non era, di solito, meno feroce, ma, in ultima analisi seppe mostrarsi più sereno e riconobbe i meriti letterari dell' invido dalmata, dal canto suo invece, mantenutosi sempre intransigente. Quali poi fossero le ragioni, o le cagioni, di tanto contrasto mal riesce determinare : parecchie, forse, e tutte complesse. Qualcuna, più d'una anzi, dovuta a quel loro carattere acrimonioso, tempratosi in quel viluppo di « troppe cattive qualità, che ebbero in comune. Erano in

entrambi la stessa impulsività, lo stesso orgoglio smisurato, la stessa scontrosità, la stessa irrequietezza di spirito, la stessa caparbietà, la stessa facilità a mutar l'affetto in odio : in entrambi la penna, libera ed aguzza, dal fegato più che dal cuore traeva spesso la sua ispirazione... » Ben detto! Anzi, fomentata da bizze occasionali, da diverbi di varia natura, proprio da ciò dovette rampollare la loro avversione!

VI. *La neurastenia di P. Giordani*, pp. 103-114. — L'argomento è delicato e meriterebbe una trattazione scientifica assai più ampia ed esauriente di quella che gli dedicò in uno studio di tal titolo, un seguace delle teorie lombrosiane, il dott. Fr. Marimò (Perugia, 1909). Il F., dal canto suo, pur ammettendo che la scienza possa volgere il suo occhio scrutatore su questo letterato, che passò l'intera vita a lamentarsi di dolori fisici piùttosto imaginari che reali, ma che però veramente soggiacque a frequenti crisi nervose, getta un grido d'allarme contro le troppo facili, e quindi fallaci, deduzioni; mostra come la conoscenza piena del soggetto, la informazione precisa biografica, e la retta interpretazione del testo della produzione letteraria dell' autore esaminato, siano condizioni indispensabili per giungere a sane conclusioni. Non è forse ad es, comico lo svarione del dotto Marimò il quale, ingannandosi sul significato attribuito dal Giordani alla parola *mamma* — allegorico per *Italia* e unito ad una atroce qualifica denigratoria intesa a suscitare sdegno e al tempo stesso pietà della patria — corse, con imperdonabile leggerezza, a sentenziare che... la madre del G. fu una « pazza morale »?

VII. *Le correzioni di P. Giordani a un Volgarizzamento del « De claris mulieribus » del Boccaccio*, pp. 115-126. — Le desume il F. da una copia di detto *Volgarizzamento* dovuto a M°. Donato degli Albanzani di Casentino, edito dal p. Luigi Tosti nel 1836, esemplare già posseduto dal Giordani (e conservato ora alla Biblioteca Comunale di Piacenza), che vi appose di suo pugno dotte note marginali, rimaste fin qui ignote e inedite. La nuova scrittura del buon secolo attrasse il nostro purista, che rettificò passi, dandone migliore interpretazione, nomi di persona e di luoghi, ecc.; e tanto più acuta appare la fatica sua, che messa ora in luce potrà sempre ancora tornare utilissima ad un futuro editore dell' importante *Volgarizzamento*, in quanto che essa fu compiuta senza il sussidio nè del testo latino, nè di altri codici recanti tale traduzione.

VIII. *Pubblicazioni giordaniane dell' ultimo decennio*, pp. 127-157. — Per natura più modesto è quest' ultimo saggio, che chiude il nutrito volume (seguono, a dir vero, ancora alcune *Correzioni e Aggiunte*, ricche perfino di cose inedite, pp. 159-166), ma ha esso pure una sua indiscutibile utilità : serve ad orientare proficuamente in un batter d'occhio il lettore, e per di più con la competenza d'una scorta ben sicura, nella fitta selva delle sparse e disperse pubblicazioni

giordaniane grosse e piccine. Sono queste costituite dai parziali contributi di critici autorevoli e di ricercatori pazienti, che preludiano a quella tale monografia futura, della quale già discorremmo per dichiarare che, dopo sì larga e dotta preparazione, noi la attendiamo dal Fermi medesimo. Essi vanno dalla collaborazione del Giordani alla *Biblioteca italiana* e all' *Antologia*, al Giordani *epigrafista*, al Giordani *poeta*, dall' epistolario del Piacentino, alle più minute vicende della sua vita, alle relazioni sue con cospicui personaggi della età, che fu sua...

Al qual proposito trascriviamo qui un passo (a. 1834) delle *Memorie inedite* di Ferdinando Ranalli (edite da E. Masi con tal titolo, dallo Zanichelli, Bologna 1899), l'ultimo dei puristi, passo che potrà forse suggerire al Fermi qualche utile raffronto in alcuno degli interessanti *Saggi*, che già annunzia a complemento dei presenti e dei quali giova dar fin d'ora precisa notizia : essi verteranno cioè su P. G. e P. Gioja; sulla cosiddetta « dogana dei pensieri » ; sul carteggio del G. con Prospero Viani; sul Giordani intimo; sulle sue idee pedagogiche, sul suo « secondo esiglio » ; sul suo « spiacentinamento »; sulla raccolta completa delle sue lettere; sui suoi rapporti con V. Gioberti... e forse su altri argomenti, tanta vasta mole di lavoro si offre a chi indaghi l'opera e il pensiero di questo impareggiabile prosatore italiano.

Del quale il Ranalli, che lo visitò a Parma nel 1834, ci dà per l'appunto questa notizia, che par prezzo dell' opera a mo' di conclusione mettere qui in evidenza. « Trovai un vecchietto asciutto, pieno di vivacità. Era in una cameruccia, con un lettino, una tavoletta, poche sedie, nè altri libri che il *Vocabolario della Crusca*, ristampato dal Manuzzi. Quando aveva bisogno di consultare qualche autore andava alla biblioteca pubblica. Non si potrebbe immaginare un vivere più semplice di quello, nel tempo che nessuno quanto lui amava la nettezza. Mi accolse amorevolmente e come era smanioso di notizie cominciò subito a tempestarmi con domande diverse per sapere di questo o di quello, e or d'una cosa e ora di un' altra. E tutte le sue interrogazioni terminavano d'ordinario col dir male de' principi et de' preti. Mi fece conoscere subito le persone più notabili di Parma, come il Toschi, il Tommasini, il Colombo, il Pezzana ed altre : dalle quali ricevei le maggiori cortesie. »

Pochi tocchi questi, ma efficaci : e il colloquio dei due *puristi*, remoto negli anni, par riviva e riecccheggi al nostro orecchio preludendo ad una intimità di spiriti durevole e cordiale.

FRANCESCO PICCO.

PUBLICATIONS NOUVELLES ADRESSÉES AU BULLETIN

Lide Bertoli, *La Fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del secolo* XIX. Note ed appunti. Livourne, Giusti, 1916; in-16, VIII-215 pages.

Rime di Giovanni Boccacci. Testo critico per cura di Aldo Francesco Massèra. Bologne, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914; in-8°, CCCXV-227 pages.

Prof. F. Fontanesi-Poma, *Petits dialogues à l'usage des jeunes filles* (1re, 2e et 3e années). Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1914-1915; 2 vol. in-16.

Ezio Levi, *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento.* Livourne, Giusti, 1915; in-16, XI-260 pages.

Luigi Pietrobono, *Il Poema sacro :* saggio d'una interpretazione generale della Divina Commedia. Inferno. Bologne, Zanichelli, 1915; 2 vol. in-16, XII-359 et 254 pages.

Michele Barbi, *Studi sul Canzoniere di Dante,* con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane -- in servigio dell' edizione nazionale delle opere di Dante, promossa dalla Società Dantesca italiana. Florence, Sansoni, 1915; in-8°, XVI-542 pages.

F. Neri, *I Sonetti di Folgore da San Gimignano*. Città di Castello, S. Lapi, 1914; in-16, 118 pages.

— *Sulle prime commedie fiorentine* (estr. dalla *Rivista Teatrale Italiana*) Prato, 1915; in-8°, 16 pages.

— *Casanova e Stendhal* (estr. dalla *Rivista d'Italia,* mai 1915).

— *Il Leopardi ed un « mauvais maître »* (estr. dalla *Riv. d'Italia,* août 1915).

Carlo Pellegrini, *Edgar Quinet e l'Italia* (estr. dalla *Nuova Antologia*). Rome, 1915 ; in-8°, 30 pages.

— *Emilio Castelar e Edgar Quinet* (estr. dal *Fanfulla della Domenica,* n. 21). Rome, 1915.

— *La letteratura italiana nell' opera di Ippolito Taine* (estr. dalla *Riv. Contemporanea,* anno VII). Rome, 1914.

M. Giulio Natali nous adresse en outre une série de tirages à part d'articles consacrés pour la plupart, sauf les deux derniers, au XVIIIe siècle. En voici les titres :

Alcune idee sul Settecento (*N. Antol.*, 16 juin 1914).
Lorenzo Mascheroni poeta della Scienza (*Riv. d'Italia,* nov. 1914).
Il varrone del secolo XVIII (Luigi Langi) (*Riv. Ligure,* 1913).
Un traduttore genovese di Candido (*ibid.,* 1915).
Il cicisbeismo a Genova (*ibid.,* 1914).
Il Barocci a Genova (*ibid.,* 1914).
Il medico poeta (Giov. Rajberti) (*N. Antol.,* 1er juillet 1913).

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

I. Articles de fond.

II. Bibliographie.

25 novembre 1915.

Le Secrétaire de la Rédaction : Eugène BOUVY.
Le Directeur-Gérant : Georges RADET.

Bordeaux. — Imp. Gounouilhou, rue Guiraude, 9-11.

ANNALES DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

BULLETIN ITALIEN

BORDEAUX. — IMPRIMERIES GOUNOUILHOU, RUE GUIRAUDE, 9-11.

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux
et des Universités du Midi
QUATRIÈME SÉRIE
Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXXVIIIe ANNÉE

BULLETIN ITALIEN

Paraissant tous les trois mois

TOME XVI
1916



Bordeaux :
FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI
Grenoble : A. GRATIER & Cie, 23, Grande-Rue
Lyon : Henri GEORG, 36-42, passage de l'Hôtel-Dieu
Marseille : Paul RUAT, 54, rue Paradis | Montpellier : C. COULET, 5, Grand'Rue
Toulouse : Édouard PRIVAT, 14, rue des Arts
Lausanne : F. ROUGE & Cie, 4, rue Haldimand
Paris :
FONTEMOING & Cie, 4, rue Le Goff

Vol. XVI. Janvier-Mars 1916 N° 1.

LA FÉLICITÉ CÉLESTE

DANS LA DIVINE COMÉDIE

Le principal trait qui distingue la conception de la Divine Comédie est peut-être que Dante a tenu à en faire une œuvre non pas seulement admirable, mais surprenante. Il veut étonner le lecteur par son style, ses inventions de détail, son dessein général. Des conteurs s'étaient risqués à nous donner un aperçu de l'autre monde où ils se bornaient à délayer les propos enfantés par la terreur populaire. Dante nous apporte le plan, la coupe et l'élévation de cet autre monde; il en connaît tous les détours, les habitants, la jurisprudence, il revise au nom de Dieu les arrêts de la justice humaine, et, s'il ne prétend pas expliquer tous les mystères, du moins nous révèle quelques dogmes inconnus des théologiens. Il tient sa plume pour capable de décrire les phénomènes les plus insaisissables, et, ses maîtres aidant, il se fait fort d'expliquer tout ce qui ne dépasse pas trop manifestement la raison humaine.

Cette hardiesse va chez lui croissant à mesure qu'il avance dans son œuvre. Certes, jamais voyageur n'a décrit un palais indien avec plus de précision que Dante ne fait de l'Enfer et du Purgatoire; mais l'impression qu'il nous donne là est bien celle qu'attendait un lecteur du Moyen-Age; voilà bien, pour l'un, ce lieu sombre, épouvantable, nauséabond où règnent des justiciers cruels, perfides, moqueurs et en même temps laids et ridicules; et, pour l'autre, ces âmes en peine qui bénissent leurs tortures libératrices et demandent des prières. Au contraire, le Paradis de Dante, si l'on y prend garde, ressemble

beaucoup moins en un sens à l'idée qu'on se fait d'habitude du royaume céleste.

Quoi, dira-t-on, n'est-ce pas un séjour d'éternelle félicité? Sans doute; mais, dans l'opinion générale, la félicité consiste tout d'abord dans la réunion avec les êtres qu'on a chéris, dont on a été aimé. Là se trouve pour une foule de personnes le plus fort argument en faveur de l'immortalité de l'âme; fatiguées par la vie, elles consentiraient pour leur propre compte au néant si une seconde vie ne leur faisait espérer de revoir une mère, un fils, et chez beaucoup l'ardeur de ce désir tient lieu d'argument philosophique. Ajoutez pour quelques esprits cultivés l'aspiration moins vive, mais touchante encore, à nouer connaissance dans le ciel avec des hommes qu'ils ont admirés à travers le temps ou l'espace. Tout cela ne se rencontre guère dans le ciel de la Divine Comédie. Car on ne saurait accepter Dante et Béatrix comme le symbole des ménages divisés par la mort et reconstitués par le Paradis. Béatrix est une créature d'exception, moitié femme, moitié ange; c'est une amie idéale qui s'est laissé aimer, qui a échoué une première fois dans son dessein de préserver son soupirant des écarts, qui espère y réussir par une leçon plus forte. Ce n'est pas sur la foi de cette aventure que de modestes conjoints se promettront de se retrouver un jour.

Ce couple à part est pourtant le seul qui se rencontre dans le paradis de la Divine Comédie. Non pas que Dante ait réservé le ciel aux célibataires; il y a, nous pouvons l'affirmer de confiance, une foule de veufs et de veuves qui s'y retrouveraient s'ils le voulaient, mais, à ne parler que de ce qu'on voit, les âmes y vivent ou bien isolées une à une, ou bien en cérémonie, soit qu'elles siègent divisées en catégories dans la rose céleste, soit qu'elles figurent dans des chœurs. L'Enfer nous montre les damnés dans des cases relativement étroites où tout le monde se connaît... et s'insulte; la haine (ou l'amour) a quelquefois rivé pour l'éternité deux âmes ensemble; dans les Limbes, les poètes se promènent en groupes; au Purgatoire, les rois causent [1], sans doute aussi les trouba-

1. Ch. VII, v. 97 et 103-4.

dours et sans doute aussi Guido del Duca et Rinieri dei Calboli [1]. Au contraire, les théologiens du Paradis, si étroitement unis, au fond du cœur, par la confraternité de la profession et de la doctrine, ne se permettent pas de s'entretenir. La félicité chez Dante ne paraît pas requérir ces effusions.

Comme dans les couvents où la règle qui impose aux frères le silence est levée à l'égard des visiteurs, Dante peut causer avec les bienheureux; mais ce même homme qui, dans les deux précédentes *Cantiche*, rencontrait à chaque pas des personnes de sa connaissance, n'en trouve presque pas au Paradis, et quelques-unes de ces rares personnes l'entretiennent de tout autre chose que de leurs anciennes relations. Il est permis de supposer que Piccarda s'est trouvée autrefois entre son estime pour Dante et ses obligations de sœur du chef du parti adverse; elle pourrait lui dire ici qu'elle est obligée à la mort de lui avoir rendu sa liberté, tandis qu'elle se borne à disserter, pour lui complaire, sur les cas d'infraction aux vœux monastiques; Carlo Martello assure qu'il l'aurait efficacement protégé s'il en avait eu le temps, mais sans nous dire par où Dante lui avait plu et en s'étendant sur quelques princes contemporains. Sans doute Cacciaguida salue en lui un descendant impatiemment attendu, lui prédit des épreuves prochaines, trempe son courage; mais lui non plus ne saurait être le type des affections domestiques; il a grande allure et de plus son intervention rehausse Dante; il consacre sa mission dont il nous fait mesurer la noblesse [2]; mais ce trisaïeul, si bien informé tout obscur qu'il est, pour nous, demeure un personnage d'exception; il a l'âme du vieil Horace, mais d'un Horace que trois générations séparent de son rejeton et qui le voit pour la première fois. Anchise, dans Virgile, est autrement ému à la rencontre d'Énée et même à la pensée du rejeton encore plus éloigné qu'attendait le nom de Marcellus;

1. Ch. XIV.

2. J'ai insisté là-dessus dans une brochure dédiée à la mémoire d'Al. D'Ancona et non mise dans le commerce : *Dante est-il revenu meilleur de l'autre monde?* 1915 (p. 16-18).

des parents qui pleurent se reconnaîtraient plus dans ses accents que dans ceux de Cacciaguida, ce qui ne diminue en rien la beauté de l'épisode dantesque. Il reste seulement que le Paradis de Dante n'est pas le consolateur de la famille et de l'amitié.

Mais, avant d'en rien conclure contre le cœur de Dante, il faut envisager l'ensemble de la Divine Comédie. Dante veut être le maître chez lui; il a pâli de longues années sur son œuvre; il en a combiné toutes les parties avec raffinement. Chaque idée y est présentée, non pas partout où le lecteur l'attend, mais là où la place en est plus judicieusement marquée. L'amitié, les sentiments de famille sont de très beaux sentiments, mais d'ordre terrestre; ils nous fraient la voie du Paradis sans avoir peut-être, au gré de Dante, le droit de nous y accompagner; ils suivent des damnés en enfer; on les y retrouve jusque dans des âmes fort impures; ils y perpétuent l'atroce vengeance d'Ugolin. Surtout ils s'épanouissent au Purgatoire : les âmes en peine gardent un pieux souvenir de ceux qu'elles ont laissés sur la terre; tendrement reconnaissantes à qui ne les oublie pas, elles ressentent pour les ingrats moins de mécontentement que de sollicitude; elles les plaignent de mal chercher le bonheur. Sordello et Dante tombent dans les bras l'un de l'autre, dès qu'un mot leur apprend qu'ils sont du même pays; Stace considère la rencontre de Virgile comme une anticipation du bonheur céleste. Amis, camarades de plaisir ou d'étude, Casella, Forese Donati, Belacqua, Nino Visconti, Dante immortalise affectueusement tous ceux de ses compagnons qui ont eu la chance de mourir avant son voyage merveilleux.

Mais il lui semble que les affections privées siéent moins aux bienheureux. Songeons que, prenant à la lettre le dogme qui ajourne la résurrection des corps au jugement dernier, il n'attribue aux saints que la forme d'une lumière. Il leur laisse donc seulement le souci des intérêts généraux de l'humanité. Tant pis pour qui s'en plaindra! Ses bienheureux sont véritablement des moines *du couvent dont le Christ est abbé;* ils respectent la clôture qui les sépare des anciens objets de leur

affection. Mais prenons garde qu'ils n'ont pas pour cela le cœur desséché, que Dieu n'absorbe pas toute leur affection, qu'ils s'aiment tendrement entre eux, que Dante, en sa qualité de visiteur privilégié, leur inspire une complaisance charmante, infatigable, universelle; c'est à qui préviendra, satisfera sa curiosité, même quand elle porte sur des points bien futiles. Quelles originales inventions Dante trouve pour exprimer cette humeur affectueuse! Pour montrer que la rivalité parfois scandaleuse des Ordres n'implique aucune jalousie entre leurs fondateurs, quel heureux moyen que de mettre l'éloge de saint François dans la bouche d'un dominicain et celui de saint Dominique sur les lèvres d'un franciscain! Quoi de plus touchant que cet examen que trois apôtres, dont le premier de tous, saint Pierre, et le plus aimé de Jésus-Christ, saint Jean, daignent faire passer à Dante pour être agréables à Béatrix[1]? Figurons-nous Pasteur interrogeant un enfant des écoles sur le système métrique. Le poète oublie même là un peu le décorum des *primipiles* de l'Église, mais jamais on n'a montré d'une façon plus séduisante la tendresse, si je puis dire, des héros de la vertu pour ses conscrits.

Néanmoins, il n'y aurait eu aucun inconvénient à ouvrir plus largement le Paradis au souvenir de la famille; les chagrins des vivants auraient inspiré à leurs parents défunts cette *pitié douce et paisible qui n'altère en rien l'immuable félicité* des bienheureux du Télémaque; les pleurs d'un nouveau-né ne plongent pas dans le désespoir une mère qui peut le consoler avec un baiser et une goutte de lait; par contre, la joie de recevoir au ciel un pécheur repenti ou une âme immaculée eût redoublé la béatitude céleste. Mais Dante, qui aimait beaucoup les cœurs dont il avait fait choix, n'avait peut-être pas assez de tendresse pour épouser toutes les douleurs de l'humanité. N'oublions point qu'il n'a pas mis un mot dans la *Divine Comédie*, je ne dis pas pour sa femme (il a pu lui en vouloir d'être une Donati), mais pour ses fils, silence qui ne peut s'expliquer par la discrétion, puisque, quand il s'agit

1. Voir mon étude sur les *Dialogues dans la Divine Comédie*, 2ᵉ art., p. 2-3 du *Bull. ital.* de janvier-mars 1914.

de lui-même, il mentionne jusqu'à de vulgaires incidents de sa vie.

Secondement, le Paradis de Dante est-il le lieu où le malheur trouve son dédommagement et l'innocence calomniée sa réhabilitation?—Forcément, répondra-t-on, puisqu'on y couronne la vertu : Dante, sans aller plus loin, n'est-il pas sur la terre un infortuné que ses ennemis chargent de leurs propres crimes? — Dante, sans conteste, n'ignore pas que Dieu répare les iniquités et exprime en plus d'un endroit sa confiance dans la justice divine; par une transition insensible, au cours de son poème, il devient, de pécheur presque endurci, un témoin qui va souffrir momentanément pour le droit. Néanmoins, ce thème fécond entre tous et qui a sa place marquée dans une description du séjour des bienheureux, Dante y touche à peine. L'injuste supplice de Boèce obtient de lui trois vers[1]; Sigier de Brabant a mis en syllogisme des vérités déplaisantes, mais lesquelles? Qu'ont-elles attiré sur lui? On ne demande pas à Dante de mettre Abélard au ciel, mais Sigier pouvait offrir un intéressant exemple de courage orthodoxe. Je ne vois guère, Dante à part, dans son Paradis, qu'une victime de l'injustice dont l'infortune soit contée avec quelques détails, le malheureux conseiller de Raymond Béranger, qui, après avoir marié quatre filles de son maître à autant de rois, est chassé, s'en va tendant la main aux passants, et, dit le poète avec une naïveté touchante, « si le monde savait avec quel cœur il mendiait son pain, il le loue fort et le louerait encore davantage. »

Dante savait bien en théorie que le Paradis est le prix de la souffrance : « Ici on vit et on jouit du trésor gagné dans les larmes de l'exil en méprisant l'or de Babylone[2]; » mais ici-bas, s'il luttait, c'était contre ses ennemis, non contre ses défauts; il ne connaissait donc guère les plus déchirants de tous les combats. J'ai essayé de montrer qu'au cours même de son voyage imaginaire, il n'éprouve pas une contrition vive et

1. Ch. X, v. 127-130. Au contraire, on comprend très bien pourquoi Dante n'insiste pas sur la disgrâce imméritée de Pierre des Vignes.

2. *Paradis*, ch. XXIII, v. 133-6.

active[1]. Il admire la vertu et, comme tous ses sentiments sont énergiques, il la loue quelquefois avec magnificence, mais il n'en sait pas tout le prix; c'est comme un homme de goût qui s'émeut devant un beau tableau, mais qui, n'ayant pas fréquenté les ateliers, se représente mal les difficultés vaincues par l'artiste.

L'histoire de l'Église, dont il a tracé quelques phases, lui imposait en quelque sorte un hymne au courage qui arracha le monde au paganisme. Cherchez pourtant sur les martyrs, sur l'Église naissante une page à rapprocher des pages célèbres sur les ordres monastiques, sur les théologiens du Moyen-Age : vous ne la trouverez pas. Au Purgatoire, il décrit le martyre de saint Étienne en trois tercets, un de moins qu'il ne vient d'en consacrer à Pisistrate prenant en bonne part le viol de sa fille. Les scandales de son temps lui rappellent de loin en loin les souffrances, la fin sanglante des premiers papes[2]; mais où est l'Église des catacombes qui était bien aussi belle que la Florence de Cacciaguida et qu'il pouvait dépeindre brièvement? Une allusion au christianisme honteux de Stace ne suffit pas à évoquer deux siècles et demi de terreur, de vaillance et de sang. Avec un peu de perfidie, on lui ferait dire que les persécutions finirent à la mort de l'apôtre saint Jean *qui vit avant de mourir tous les temps graves de la belle Épouse gagnée par la lance et par les clous*[3]. Du moins, c'est la preuve qu'il n'a pas trop songé à cet interminable cauchemar.

Le triomphe qui suivit cette formidable épreuve n'est pas non plus célébré au Paradis avec un grand appareil. La conversion des Gentils y est marquée par un admirable mot — de saint Augustin : — « Si le monde s'est converti sans miracles, c'est là un miracle qui passe tous les autres. » Les insultes aux païens n'y manquent pas; la lutte de saint Benoît au mont Cassin contre les adorateurs attardés des faux dieux[4], la tentative aventureuse de saint François sur le Sultan y sont

1. Voir la brochure précitée.
2. *Paradis*, XXI, 127-130; XXVII, 40-44.
3. *Ibid.*, XXXII, 127-30.
4. *Ibid.*, XXII, 37-46.

rappelées; mais cet étonnant phénomène de hordes qui n'envahissent l'Empire romain ou carlovingien que pour y semer des ruines et y récolter la foi reste dans l'ombre.

D'ailleurs, il y a toute une classe d'hommes à qui le christianisme assure avec une insistance particulière la réparation des souffrances de la terre: ce sont les pauvres. Le Christ ne les a pas seulement recommandés aux riches, il a maudit les mauvais riches, il a proclamé la béatitude de l'indigence, et ses prédicateurs, aux époques les plus aristocratiques, ont célébré *son éminente dignité dans l'Église*. Or, il arrive bien à Dante de dire que les biens ecclésiastiques sont le patrimoine des pauvres[1], de flétrir ceux qui les dilapident, mais sa hardiesse réclame pour eux des aliments et non de la considération. Il admire la pauvreté volontaire de l'homme de sa classe qui, pouvant jouir de toutes les commodités de la vie, y renonce par amour pour Dieu; il n'a point en ce cas notre timide délicatesse, il admire le solitaire qui se nourrit d'huile d'olives et de sauterelles, qui se dépouille de chaussures, de vêtements, mais ne leur demande pas d'en faire profiter les nécessiteux. Il raconte l'histoire du puissant Provenzan Salvani qui mendie pour la rançon d'un de ses pairs, non celle de saint Martin donnant à un pauvre la moitié de son manteau; et dans le ciel, il ne nous montre pas saint Lazare; il n'y réserve point de place expresse pour ceux qui ont plus de mérite que les autres à ne pas se révolter contre Dieu. C'est le châtiment de son orgueil de patricien : l'homme qui trouvait Florence trop grande depuis qu'elle admettait des rustres parmi ses citoyens, qui, du fond de l'exil, sentait encore leur mauvaise odeur, qu'offusquait même leur admiration gauche pour sa ville, concevait probablement mal la prédilection du Sauveur pour les gens mal vêtus. Il ne blâmerait pas sans doute le père de Béatrix d'avoir fondé un hôpital, mais, quand il songe à ces asiles de la misère, c'est pour s'en rappeler bientôt la puanteur[2]. Il a pourtant connu le dénuement, il a mangé le pain d'autrui, humiliation qu'une foule de pauvres n'ont pas

1. *Paradis*, XII, 88-94; XXII, 82-85.
2. *Enfer*, XXIX, 45-52.

connue; mais il lui semblait, j'imagine, que la misère ne déroge pas quand on a été riche et qu'on a pour viatique le génie. Par contre, avec l'homme qui, né dans la misère, n'en ressent peut-être pas toute l'amertume, qui n'a que les goûts limités de sa condition, on devait en être quitte à ses yeux pour un morceau de pain. Il n'interdit pas à Dieu d'ouvrir le ciel aux pauvres, il se borne à ne pas les y introduire.

Charles DEJOB.

(A suivre.)

LES POÉSIES LYRIQUES DE BOCCACE

A PROPOS DE DEUX ÉDITIONS RÉCENTES[1]

Parmi les publications relatives à Boccace, qui ont accompagné ou suivi de près le sixième centenaire de sa naissance, celles de M. A.-F. Massèra méritent une place d'honneur; car la meilleure manière de glorifier la mémoire des grands écrivains du passé est assurément de mettre entre les mains du public des éditions définitives de leurs œuvres. Pour les admirateurs de Boccace, ce devoir est particulièrement pressant : en ce qui concerne ses œuvres italiennes[2], nous sommes toujours réduits à la très estimable édition Moutier, imprimée à Florence de 1827 à 1834, et qui, malgré les services qu'elle nous rend, est bien loin de nous satisfaire. Seuls ont été réimprimés, avec des améliorations notables, le *Commentaire sur l'Enfer*, par G. Milanesi (1863), et le *Traité à la gloire de Dante*, par E. Rostagno (1899)[3]. Quant à l'édition des lettres, due à F. Corazzini (1877), tous ceux qui l'ont utilisée savent combien elle est défectueuse, et M. Guido Traversari n'a encore donné qu'une amorce, d'ailleurs pleine de promesses, d'une édition vraiment critique des débris échappés au naufrage de cette correspondance (*Le lettere autografe di G. B.*,

1. *Rime di Giovanni Boccacci,* testo critico per cura di Aldo Francesco Massèra. — Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914; in-8°, CCCXVI-327 pages.

G. Boccacci, *La Caccia di Diana e le Rime,* con avvertenza e note di Aldo Francesco Massèra. — Città di Castello, S. Lapi, 1914; in-16, XX-195 pages.

2. Pour les œuvres latines, dont des éditions nouvelles sont moins impatiemment attendues, il a été fait davantage; sans parler des lettres, sur lesquelles je vais revenir, O. Hecker a republié (*Boccaccio-Funde*, 1902) le poème sur Dante adressé à Pétrarque, l'églogue XIV, et d'importants morceaux du *De Genealogia deorum*, en particulier les livres XIV et XV intégralement. — G. Lidonnici a réimprimé tout récemment, d'après le manuscrit autographe, avec commentaire, les seize églogues qui constituent le *Buccolicum Carmen* (Città di Castello, 1914).

3. Plusieurs réimpressions ont suivi (A. Solerti, G. Gigli), mais sans progrès nouveaux pour le texte.

1905). Le *Décaméron*, si souvent réimprimé, et du reste passablement correct, grâce à la qualité de diverses éditions anciennes (notamment celles de 1527 et de 1761), attend toujours l'édition définitive, en vue de laquelle de bons travaux préparatoires ont été déjà publiés. Enfin, parmi les œuvres de la jeunesse de Boccace, une seule, et peut-être la plus charmante, le *Ninfale Fiesolano*, a eu l'honneur, à l'occasion du centenaire, d'une réimpression fondée sur un dépouillement attentif des manuscrits, grâce aux soins de M. B. Wiese (1913)[1]. On voit combien il reste à faire. Qui nous donnera une bonne édition de la *Fiammetta* et du *Filostrato*, pour ne citer que les deux œuvres les plus attrayantes, avec le *Ninfale*, de la jeunesse du romancier-poète[2]?

Les poésies lyriques, auxquelles s'est consacré M. A. F. Massèra depuis de longues années déjà, constituent peut-être la partie la plus ingrate de cette tâche, car c'est le texte le plus malaisé, sans contredit, à rétablir dans sa forme originelle. Il faut admirer le beau courage et la longue patience avec lesquels le très distingué professeur a mené à bien ce rude labeur, et publié à la fois l'édition critique, accompagnée de tout l'appareil nécessaire, à l'usage des philologues, et le volume moins encombrant, à la portée des plus modestes bibliothèques, destiné au grand public. Grâce à M. Massèra, chacun peut lire aujourd'hui, dans un texte correct, ces pièces détachées, morceaux épars dont Boccace avait négligé, comme pour ses lettres, de préparer lui-même le recueil. Quiconque admire et aime la littérature du XIVe siècle doit éprouver une profonde gratitude pour le vaillant éditeur.

Est-il besoin d'ajouter que ma joie serait complète, si je pouvais déclarer que le travail vraiment prodigieux accompli

1. Cette édition est d'ailleurs conçue suivant une méthode tout à fait répréhensible; non seulement le rapport de parenté entre les diverses traditions manuscrites est indiqué sans aucune démonstration (l'éditeur distingue les copies en « bonnes » et en « mauvaises »), mais encore les variantes entassées au bas des pages fournissent les leçons les plus négligeables à côté des plus intéressantes; cette abondance apparente n'est d'aucune utilité, car elle ne comporte ni choix ni classement; pareille méthode nous ramène à un demi-siècle en arrière.

2. Les réimpressions de ces deux œuvres et celle du *Corbaccio*, récemment publiées dans la *Bibliotheca romanica* de Strasbourg, n'apportent aucune amélioration au texte.

par M. Massèra me satisfait entièrement, qu'il apporte tout ce qu'on est en droit d'attendre d'une édition critique, et qu'il permet d'apprécier plus pleinement un aspect du talent poétique de Boccace? Je me reprocherais d'écrire ici un seul mot qui pût ressembler à une critique à l'adresse d'un savant dont j'estime très haut la conscience. Mais il n'a certainement pas dépendu de lui de faire quelque découverte sensationnelle; et surtout il s'est heurté à certaines difficultés que je crois insurmontables. S'il ne donne pas plus complète satisfaction, c'est que, sans aucun doute, il était impossible d'y réussir; et le premier regret que je me trouve dans l'obligation d'exprimer porte sur ce qu'il n'a pas fait assez ressortir les conditions presque désespérées dans lesquelles se posaient plusieurs des problèmes à résoudre. Son introduction, fort développée et pleine de choses excellentes, est assurément très instructive; elle aurait gagné à être plus nette, et j'ose dire plus habile. La bibliographie de LXXV pages, par laquelle elle débute, met tout de suite à une rude épreuve la curiosité et la patience du lecteur le plus aguerri; lorsque, plus tard, vient le moment de faire le départ entre les poésies authentiques et les pièces apocryphes, on apprend (p. LXXIX) qu'un des manuscrits précédemment décrits a une autorité telle que l'authenticité des cent deux poésies qu'il renferme ne saurait être seulement mise en question; puis, le chapitre III, consacré au classement des textes, a pour objet de reconnaître quels sont, parmi les représentants de la traduction manuscrite, ceux qui ont le plus d'autorité; n'est-ce pas un peu tard? Enfin, il faut attendre les pages CXCIX et suivantes pour voir posée et discutée une question fondamentale, celle de savoir si Boccace avait pourvu lui-même à la conservation et au classement d'un groupe, si restreint fût-il, de ses poésies lyriques; et l'on ne peut se défendre de l'impression que ces problèmes sont examinés, non dans l'ordre que leur assignait leur importance relative et leur enchaînement logique, mais suivant un plan schématique préétabli — bibliographie, authenticité des poésies, classement des textes — dont la nécessité, ou simplement la convenance, n'est pas même indiquée. Je m'excuse auprès de

M. Massèra si, pour exposer et discuter quelques-unes de ses conclusions, je suis une route toute différente de la sienne, celle que j'ai dû refaire moi-même, après l'avoir lu, pour m'orienter clairement.

I

Lorsqu'il s'agit, comme ici, de poésies détachées — sonnets, ballades, madrigaux, capitoli — n'ayant entre eux d'autres liens que la personne de leur auteur, la première question qui se présente est celle de savoir si ces pièces ont été primitivement groupées et classées, en un ou plusieurs recueils, par le poète lui-même, ou par un interprète intelligent et consciencieux de sa pensée; ou bien si, mises une à une en circulation, elles n'ont été rapprochées que tardivement, au petit bonheur, par des collectionneurs, zélés peut-être, mais sans autorité, quand ils n'étaient pas sans critique. Le premier cas est celui des *Rerum vulgarium fragmenta* de Pétrarque, et la méthode à suivre, pour en établir une édition conforme aux intentions du poète, épineuse sans doute dans tous les détails de son application, est très simple à définir. Dans la seconde alternative, au contraire, on se heurte à des problèmes ne comportant que des solutions hypothétiques : c'est le cas des poésies de Boccace. Quel inconvénient peut-il y avoir à poser nettement, dès les premiers mots, la question dans ses véritables termes? L'essentiel, quand on se met en route, n'est-il pas de savoir où l'on va, et quels obstacles on rencontrera?

Je ne trouve rien à reprendre dans la discussion par laquelle M. Massèra nous amène à conclure que nous ne possédons aucun manuscrit des poésies de Boccace représentant un recueil classé par l'auteur lui-même (p. CXCIX-CCXX). Il est incontestable qu'à une date antérieure à 1364, Boccace jeta au feu tout ce qui lui tomba sous la main de ses poésies lyriques. Cela ressort d'un passage très clair d'une lettre de Pétrarque, qui avait eu connaissace du fait par deux témoins différents, et l'un de ceux-ci au moins a pour nous une autorité considérable, car c'est Donato degli Albanzani, que nous

connaissons pour un des plus fidèles amis des deux grands écrivains. D'autre part, une lettre de Boccace lui-même à Pietro da Monteforte (1372) confirme cet autodafé, et en donne précisément les motifs que Donato avait indiqués à Pétrarque : après avoir lu le *Canzoniere* de son illustre ami, Boccace avait voulu anéantir ses compositions similaires, parce qu'il en sentait trop bien l'infériorité — mouvement de dépit où il ne faut voir aucune jalousie à l'égard de Pétrarque, mais seulement la rectitude d'un jugement que n'obscurcissait pas l'amour-propre, et aussi l'emportement habituel d'une nature très impressionnable. Ainsi, le renseignement le plus certain que nous possédions sur la formation du *Canzoniere* de Boccace concerne sa destruction par son auteur.

Bien entendu, cette destruction ne put pas être totale. En admettant même qu'au moment où il exécuta cette rigoureuse sentence, le poète ait eu sous la main la plus grande partie des cahiers, brouillons, feuillets détachés, auxquels étaient confiés ses essais lyriques, comme s'il les avait tenus en réserve tout exprès pour les mieux détruire, plusieurs auraient réussi nécessairement à échapper. L'impétuosité même du geste exclut toute préméditation ; elle nous interdit aussi de penser que Boccace continua systématiquement à donner la chasse à ses sonnets ou à ses ballades, et à les extirper des collections de notes et de souvenirs de toutes sortes qui s'entassaient sur les rayons de sa bibliothèque ou au fond de ses coffres. Au reste, nous avons la preuve que sa sévérité fut sans lendemain, puisque, bien après 1364, et jusqu'à sa mort, cet incorrigible rimeur composa encore bien des pièces détachées ; parmi celles dont l'authenticité est indiscutable, il suffit de rappeler le sonnet qui a pour sujet la mort de Pétrarque. D'autre part, il est probable que, parmi les poésies condamnées au feu, plusieurs avaient déjà été copiées, et étaient passées de main en main. Voilà plus de raisons qu'il n'en faut pour admettre que la destruction, voulue et accomplie par l'auteur à un moment donné, n'a pas anéanti toutes ses poésies éparses. Cependant, si l'on songe à la grande facilité avec laquelle Boccace tournait les vers, et au nombre d'occasions de rimer

qu'il trouva dans sa vie sentimentale, très active et assez prolongée, on est amené à reconnaître que l'autodafé antérieur à 1364 dut réellement détruire une grande quantité de pièces. Ce qui put échapper ne représente que des débris, et ce n'est certainement pas Boccace qui prit soin de les réunir et de les classer. Ce point solidement établi, il ne reste plus qu'à rechercher dans quelles conditions ces débris sont parvenus jusqu'à nous.

Le noyau le plus important — 102 pièces sur les 126 données comme authentiques par le nouvel éditeur — est fourni par un manuscrit que M. Massèra a eu le très grand mérite de retrouver, de décrire et d'étudier, quant à ses sources, avec un soin des plus louables[1]. C'est une collection de poésies lyriques copiées avec grand soin, entre 1527 et 1533, par un Florentin, Lorenzo di Bartolommeo Bartolini ; celui-ci a divisé son recueil en un certain nombre de sections, égal à celui des poètes auxquels il s'intéressait, et il y a transcrit, au fur et à mesure de ses lectures, les pièces qu'il trouvait dans les textes mis à sa disposition, sans omettre d'indiquer ses sources : celles-ci étaient un recueil appartenant à Lodovico Beccadelli, un autre à Giovanni Brevio, et un troisième à Pietro Bembo. Or, la sixième section, réservée à Boccace, comprend 101 sonnets tirés du texte Beccadelli, plus deux empruntés au texte Brevio ; mais comme l'un de ceux-ci figurait déjà parmi les 101 précédents, le total reste de 102. Sans vouloir diminuer en rien l'intérêt que présente l'identification du manuscrit Bartolini[2], il faut bien reconnaître qu'elle ne nous apporte pas un seul vers inédit de Boccace, car on en connaissait déjà trois copies, utilisées par Baldelli pour son édition de 1802. Ce que nous y trouvons de nouveau, c'est la preuve de la diligence avec laquelle Bartolini copiait ses textes ; son intelligence et son goût, joints aux relations qu'il entretenait avec les meilleurs

1. *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, 1900, p. 64, et *Zeitschrift für roman. Philologie*, t. 26, p. 1 (1902); voir aussi : Michele Barbi, *La raccolta Bartoliniana di rime antiche*, Bologne, 1900. M. Barbi vient de consacrer à ce manuscrit un chapitre de son tout récent volume : *Studi sur Canzoniere di Dante*, Florence, 1915, p. 119-214.

2. Ce manuscrit était, en dernier lieu, la propriété du professeur Cugnoni, de Rome. Depuis la mort de ce savant (1908), le précieux recueil est entré dans la bibliothèque de l'Académie de la Crusca, à Florence.

lettrés de son siècle, nous garantissent qu'il savaït et pouvait choisir, pour y puiser, les anthologies réputées les plus riches et les plus correctes. Nous voilà donc assurés que le texte Beccadelli jouissait d'une grande autorité, et que les extraits qu'en a faits Bartolini ont été copiés avec soin. C'est beaucoup ; on pourrait cependant désirer un peu plus.

Ce texte Beccadelli, malheureusement disparu, d'où dérivait-il? Comment, quand, par qui avait été formée notamment la collection de 101 sonnets qu'il mettait sous le nom de Boccace? Ce sont des questions qui restent sans réponse. M. Massèra exagère lorsqu'il prête au texte Bc (appelons-le ainsi pour abréger [1]) « un âge peu éloigné de celui de Boccace » ; j'aurais plaisir à le croire avec lui, mais la moindre preuve ferait beaucoup mieux mon affaire. Il exagère davantage encore quand il écrit (p. LXXX) : « Pour l'attribution des sonnets à Boccace (par le texte Bc), il est impossible d'avoir le plus léger soupçon. » Bien plus ; Bc fournit un point de comparaison d'où dérivent de merveilleuses conséquences : « Prenons les pièces contenues dans V2 sous le nom de Boccace : il y en a 16, dont 8 se trouvent dans F1 (c'est-à-dire Bc) seul, et 4 dans F1 et dans d'autres recueils : en outre, il est légitime de penser, en vertu de ces simples constatations, que les quatre autres poésies sont également authentiques (*ibid.*). Voilà une logique dont je n'arrive pas à comprendre comment elle peut avoir seulement la plus lointaine apparence de solidité. Si V2 et Bc remontent à un modèle unique, comme le prouve M. Barbi [2], pourquoi ce texte ne pouvait-il, de toute évidence, renfermer que des poésies authentiques de Boccace? On ne raisonnerait pas autrement si ce modèle était l'autographe définitif et complet du poète; encore le raisonnement

1. Ainsi le désigne M. Barbi (*Studi*, p. 156 sqq.). M. Masséra s'est servi du sigle F1, sous prétexte que ce manuscrit est à Florence ; mais comme il y a jusqu'à un F37, on devra convenir que ces abréviations manquent à un de leurs premiers devoirs qui est de se reconnaître clairement. Il y a là une légère maladresse, d'ailleurs habituelle : P désigne un manuscrit de Paris, mais P1 et P2 sont à Parme ; même confusion pour les initiales de Milan et de Modène, de Venise et de Vérone ; Vicence est représentée par un W ! Faute d'un index de ces abréviations, il faut en chercher le sens dans trente pages de la bibliographie.

2. M. Barbi (*Studi*, p. 167) est ici légèrement en désaccord avec M. Massèra.

serait-il fallacieux, car, dans les manuscrits dérivés même d'un autographe, des intrusions sont toujours possibles. Laissons donc de côté ces affirmations gratuites, et bornons-nous à constater que le recueil Bc nous présente une précieuse collection de cent sonnets numérotés attribués à Boccace, collection à laquelle était venu s'ajouter, sans numéro, le sonnet du même en réponse à Cecco da Mileto, en attendant que Bartolini y ajoutât un cent deuxième sonnet tiré du texte Brevio. Ceci ne nous dispense en rien d'exercer notre critique sur l'attribution à notre auteur de ces cent deux pièces, aussi bien que des trente ou quarante autres dont divers manuscrits nous ont conservé des copies. Pour n'être pas infaillibles, les moyens de contrôle dont nous disposons ne méritent pourtant pas le dédain ; à défaut de certitude scientifique, nous pouvons en attendre des probabilités fort appréciables.

II

Un groupe important de poésies devra être attribué à Boccace en raison de leur contenu; mais au-dessus de ce groupe il convient d'en placer un autre, constitué par les pièces dont nous sommes sûrs, pour des raisons extrinsèques qu'elles sont bien l'œuvre de ce poète. Y figurent en première ligne les fragments lyriques que Boccace a insérés dans ses œuvres les plus authentiques : ce sont les dix ballades du *Décaméron*, auxquelles s'ajoute celle que le conteur a introduite dans sa nouvelle X, 7, en l'attribuant à un improbable Mico da Siena; c'est encore l'exquise ballade incorporée dans la Question VII, au livre IV du *Filocolo* : « Io son del terzo ciel cosa gentile, » où le jeune amoureux explique comment lui est venue l'idée de donner à sa dame le gracieux surnom de Fiammetta; ce sont enfin les trois sonnets (deux *caudati* et le troisième *rinterzato*) dont tous les tercets de l'*Amorosa visione* forment un long acrostiche. Je n'y joindrais pas les dix-neuf *Capitoli* de l'*Ameto*, tout à fait inséparables du récit allégorique qui les encadre; d'ailleurs, ils ne relèvent du genre lyrique ni

par la forme (la *terza rima* didactique de Dante), ni par la spontanéité d'une inspiration personnelle où puisse se reconnaître la sensibilité propre du poète.

Ces quinze pièces, qui se présentent d'abord comme la base nécessaire d'une étude méthodique de l'œuvre lyrique de Boccace, M. Massèra les a écartées de son édition, pour le seul motif qu'elles font partie d'autres ouvrages, et il ne manque pas de rappeler que M. Vincenzo Crescini a jugé cette exclusion « sagement pensée » (p. VII-VIII). Sans doute, fort sagement pensée en ce sens que, pour établir avec rigueur la valeur respective des manuscrits du *Filocolo* et du *Décaméron,* M. Massèra aurait été conduit à les examiner dans toutes leurs parties, c'est-à-dire à préparer une édition critique de ces deux très longs ouvrages ; personne ne se serait plaint de ce résultat, mais cela eût sans doute risqué de beaucoup retarder l'édition des *Rime*. Cependant il ne faut rien exagérer. M. Massèra sait aussi bien que personne que les variantes de la ballade « Io son del terzo ciel » se réduisent à très peu de chose; pour le *Décaméron,* des travaux très solides ont déjà fait connaître quels sont les manuscrits les plus importants : outre le Codice Mannelli, de la Laurentienne, il y en a un à Paris et un à Berlin; il n'est donc pas très difficile d'établir un texte, sinon définitif, suffisamment correct des intermèdes poétiques mêlés aux nouvelles. Quant aux trois sonnets de l'*Amorosa visione,* en vertu de la simple définition de l'acrostiche, aucune variante, même orthographique, ne peut se présenter, et M. Massèra a bien raison de dire (p. CCXXIII) que ces trois pièces se lisent comme dans l'autographe du poète. Il n'y avait donc aucune raison valable pour exclure ces quinze courts morceaux. Si on ne voulait pas les incorporer dans le texte même des *Rime*, on avait la ressource de les publier en appendice, ou mieux encore dans une section préliminaire : elles constituent, en effet, le premier terrain solide sur lequel nous puissions nous appuyer pour entreprendre la suite du travail, véritable travail de sauvetage, qui exige du coup d'œil et de l'adresse. Or, l'adresse la plus prestigieuse ne peut rien si elle ne dispose pas d'un point d'appui sûr, dont

la stabilité résiste à toute épreuve. C'est à établir cette plateforme indispensable qu'il faut travailler d'abord[1].

Il est possible d'en élargir quelque peu la superficie, en y ajoutant un groupe de poésies, indépendantes celles-ci, et rentrant bien dans la définition des *Rime*, dont l'attribution à Boccace résulte de circonstances étrangères à leur contenu et présentant des garanties sérieuses. Ce sont les pièces conservées, sous le nom du conteur, dans un nombre relativement élevé de manuscrits (sans y comprendre ceux qui sont la copie pure et simple d'autres textes que nous possédons), et dont les variantes attestent que nous avons affaire à des poésies anciennement répandues sous le nom de Boccace; ces pièces, apparemment, sont celles dont des copies avaient été prises de bonne heure, qui plurent et se transmirent vite d'un recueil à l'autre; il ne dépendait plus du poète de faire disparaître celles d'entre elles qui remontaient à sa jeunesse, lorsque, dans un mouvement de dépit, il voulut détruire son œuvre lyrique. Dans cette série sont à classer :

le sonnet 102 de l'édition Massèra, *Dante se tu nell' amorosa spera*, conservé dans vingt-quatre manuscrits (sans compter les copies qui en dérivent), où le souvenir de Fiammetta est associé à celui de Béatrice;

sonn. 10, *Se bionde treccie chioma crespa e d' oro*, contenu dans une vingtaine de manuscrits, qui semble avoir été, parmi ses essais juvéniles, un des plus goûtés;

sonn. 82, *Dietro al pastor d'Ameto alle materne*, sonnet « caudato » conservé dans une douzaine de manuscrits; il est tout farci d'une mythologie bien caractéristique, et renferme une allusion à une femme en deuil (une veuve ?) que l'on a souvent rapprochée de l'héroïne du *Corbaccio;*

sonn. 96, *Tanto ciascun ad acquistar thesoro,* sur le com-

1. Si l'absence de ces quinze pièces me chagrine dans l'édition « critique », je ne me l'explique pas du tout dans l'*editio minor*, où M. Massèra a fait figurer, en première place, la *Caccia di Diana*, c'est-à-dire un poème que pas une seule raison sérieuse ne permet d'attribuer à Boccace; j'espérais trouver dans l' « Avvertenza » la justification de cette bizarrerie, et ma déception a été grande de n'y voir pas même posée la question de l'authenticité ; celle-ci demeure pour moi inadmissible.

merce et sur la poésie (thème cher à Boccace), que nous lisons dans une dizaine de manuscrits ;

sonn. 71, *L'aspre montagne e le valli profonde;* amour trahi, douze manuscrits;

sonn. 87, *S' amor li cui costumi già molt' anni;* remords d'aimer; neuf manuscrits;

ball. 75, *I' non ardisco di levar più gli occhi*, une des pièces les plus émouvantes qu'ait inspirées à Boccace une trahison amoureuse, contenue dans huit manuscrits;

sonn. 13, *Il folgor de' begli occhi el qual m'avampa;* sonnet amoureux, conservé dans six manuscrits constituant deux familles nettement distinctes.

A ces huit pièces, j'en joindrais trois autres, pour des raisons un peu différentes : ce sont des réponses que fit Boccace, sur les mêmes rimes, à des questions qui lui avaient été posées, sous forme de sonnets, par le barbier Riccio, par Cecco da Mileto de' Rossi[1] et par Antonio Pucci (sonn. 78, 79, 81). Par leur nature même, ces correspondances poétiques, ces *tenzoni,* sont inséparables des noms de ceux qui y ont pris part, et dont la personnalité est un élément essentiel d'intérêt; on ne saurait, dans ce cas, soupçonner un copiste d'avoir inventé les attributions. D'ailleurs, l'échange de sonnets entre Boccace et Pucci nous est parvenu dans cinq manuscrits, entre lesquels on relève des variantes d'une certaine importance.

Remarquons en passant que parmi ces poésies, en faveur desquelles nous pouvons accepter, pour sa valeur propre, l'attribution fournie par les manuscrits, ne figure pas le sonnet le plus connu de Boccace, celui que les anthologies citent le plus volontiers, car il est certainement le plus beau de tous ceux qui circulent sous son nom : *Dante Alighieri son, Minerva oscura*[2]; mais il n'en existe aucune copie manuscrite; sa

1. La question de Cecco da Mileto était adressée en même temps à Pétrarque, à Lancilotto Anguissola et à Antonio da Ferrara; en outre, Cecco a composé une réplique à la réponse de Boccace.

2. Parmi les plus récentes de ces anthologies, je citerai le *Manuale della lett. ital.* de A. d' Ancona et O. Bacci, t. I, p. 622 (2ᵉ éd., 1904) : G. Carducci, *Primavera e fiore della lirica italiana* (1903); G. Gigli, *Antologia delle opere minori volgari di G. B.*, p. 300 (1907); M. Zingarelli, *Le opere di G. Boccaccio, scelte e illustrate*, p. 255 (1913).

première publication, sans nom d'auteur, date de 1477, au dernier feuillet de l'édition de la *Commedia* de Dante (Venise); le nom de Boccace n'apparaît qu'en 1555, dans l'édition du même poème due aux soins de L. Dolce. La cause est entendue [1]; le verdict, inévitable, diminue sans doute un peu le mérite de Boccace poète; mais la mâle vigueur du sonnet *Dante Alighieri son*, encore qu'anonyme, ne saurait pour cela rien perdre à nos yeux de son éloquente beauté.

A côté de ce premier groupe de vingt-six poèmes (15 + 11), dont l'attribution à Boccace ressort avec une légitimité suffisante de témoignages étrangers à leur contenu, — mais est accessoirement confirmée par ce contenu, — il y a lieu d'en considérer un second : celui-ci sera constitué par les pièces dont le texte même renferme des allusions à la vie du poète, à des événements ou à des personnes dont lui seul a pu parler en ces termes. Cet indice présente des garanties tout à fait appréciables, à condition que les allusions soient claires et positives, c'est-à-dire à condition que le critique se montre exigeant avant d'accorder sa confiance. Au premier rang de ces poésies, je citerai le sonnet sur la mort de Pétrarque : *Or sei salito caro signor mio* (n° 126), où Fiammetta est rappelée à côté de Lauretta, où sont nommés Sennuccio, Cino et Dante [2]; c'est le dernier écho de la tendre et mutuelle affection qui unit les deux grands amis. — Il n'y a pas plus d'incertitude pour les trois sonnets où il est explicitement question de la *Lectura Dantis* dont Boccace fut chargé en 1373-74, et de la cruelle maladie qui l'affligeait alors :

sonn. 122, *S'io ó le Muse vilmente prostrate;*
sonn. 123, *Se Dante piange dove ch' el si sia;*
sonn. 124, *Già stanco m'ànno e quasi rintuzato.*

La pièce suivante (125) appartient moins manifestement au même groupe, bien que ce soit probable, mais je ne la compte

1. Dès 1901, M. Massèra, en collaboration avec M. Manicardi, avait affirmé le caractère apocryphe du sonnet (*Introd. al testo critico del Canzoniere del Boccaccio*, 1901, p. 13, n. 2); la démonstration a été reprise par M. E.-H. Wilkins (*Modern Language notes*, mai 1911) et confirmée par M. O. Bacci (*Miscell. storica della Valdelsa*, 1911, p. 117-119).

2. Il faudrait signaler ici le sonn. 102, s'il n'avait été déjà compté dans le premier groupe.

pas ici [1], et nous n'enregistrons, pour commencer, que ces quatre sonnets, qui nous reportent aux dernières années de la vie de Boccace.

Un nombre beaucoup plus élevé de pièces renferment le nom de Fiammetta. Qu'elles aient été composées pendant la période agitée des amours du poète ou seulement après la mort de l'infidèle, il ne saurait y avoir d'hésitation sur l'auteur de ces sonnets : il suffit de se reporter à la ballade, déjà citée, *Io son del terzo ciel*, et aux sonnets 102 et 126. Le seul doute pourrait venir du soupçon que quelque autre rimeur se soit amusé à imiter Boccace; mais celui-ci n'était pas si célèbre comme poète lyrique, son *Canzoniere* n'était pas si répandu, et pour cause, que l'idée ait dû facilement venir de le pasticher. On ne prête qu'aux riches : on a pétrarquisé; on n'a pas « boccacisé » — du moins pas en sonnets. — Je ne compte pas moins de onze sonnets où se lisent, sans aucun doute possible, les mots *fiammetta* ou *fiamma* (comme dans le sonnet I de l'*Amorosa visione*) pour désigner la femme aimée. Sans revenir sur les nos 102 et 126, déjà comptés, ce sont les sonnets 5, 11, 14, 27, 35, 40, 45, 97, 98, 100 et 103. J'y ajoute trois autres sonnets, que M. Massèra publie en appendice, comme douteux, bien que l'intention du poète soit tout aussi nette que dans les pièces précédentes :

p. 183, *Levasi il sol talvolta...*, où les yeux de la dame aimée sont désignés comme « due vive fiammette Lucenti più ch' alcuno altro splendore »;

p. 195, *Chi crederia mai...*, où le mot *fiamma* est répété trois fois;

p. 214, *Perché ver me pure...*, où le poète explique que, pour lui, la saison de l'amour est passée : « Spenta è la fiamma che m'accese et arse ».

Ajoutons-y le *Capitolo* n° 69, où deux tercets sont consacrés à Fiammetta, et, par voie de conséquence, la jolie ballade (70), tout à fait dans le style de celles du *Décaméron*, qui en

1. Quant aux sonnets 120 et 121 (*Tu mi trafiggi...*, *Poi satyro...*), ce sont des invectives d'un caractère personnel, que M. Massèra a raison de considérer comme indépendantes de la polémique relative à la lecture publique de Dante (*Giorn. storico d. lett. ital.*, t. LXI (1913), p. 353 sqq.).

est inséparable. Cela fait au total seize pièces, dans lesquelles l'intention de désigner Fiammetta est manifeste. Par prudence, je n'y joins pas diverses poésies où sont employés le mot *fiamma* et le verbe *infiammare* (16, 22, 57, 104 et p. 209), parce que ces expressions y ont une valeur trop courante et indéterminée pour être vraiment probante.

Au groupe des pièces sur Fiammetta se rattache celui des sonnets où la femme aimée, sans être nommée, est évoquée dans un cadre caractéristique, celui du golfe de Naples, de Baies, du cap Misène. Ce sont d'abord des pièces toutes gracieuses, où l'héroïne nous est présentée mollement étendue dans une petite barque, tandis que sa voix sonore fait retentir les échos d'alentour, puis des scènes passionnées, et aussi des invectives dans lesquelles l'amant exhale tour à tour son ivresse et sa colère. Toute cette succession de tableaux naturels, de groupes pittoresques et de sentiments exaltés jusqu'à la violence correspond avec la plus minutieuse précision au cadre et à la matière de l'*Elegia di Madonna Fiammetta;* ces pièces sont au nombre de treize : sonn. 3, 4, 6, 7, 36, 48, 60 à 65, et 72 ; j'y joins sans hésiter le sonn. *Iscinta e scalza con le treze avolte* de la page 179[1]. Il convient d'ajouter qu'un sonnet (n° 105) renferme dans son premier quatrain une allusion à Homère, en même temps qu'à Zeuxis et à Hélène, exactement comme dans un passage du Commentaire de Boccace sur Dante (lezione XVIII) et dans un chapitre (XXXV) du *De Claris mulieribus;* c'est du moins ce qu'indique une excellente note de M. Massèra (*ed. minor*, p. 141). Voici donc, grâce aux indices tirés du contenu des poésies, trente-cinq nouvelles unités (4 + 16 + 15) à joindre aux vingt-six précédemment comptées, soit un total de soixante et une pièces dont on est

1. Le premier mot de ce sonnet, dans le ms. unique, et fort incorrect, qui nous l'a conservé, est *Istanca;* c'est un non-sens, que l'on s'étonne de voir maintenu par M. Massèra, après A. Solerti (*Rime disperse di F. Petrarca*, p. 228); la correction saute aux yeux. — Je n'ose pas ajouter formellement à cette série le sonn. *Le nevi sono e le pioggie cessate* (p. 204), car le nom de Baia n'y figure que par suite d'une correction, d'ailleurs très heureuse et à peu près certaine; il semble cependant que, au lieu de *A Baia 'n seno*, il faille lire plutôt *Al Baian seno*, ainsi que le suggère la leçon du ms. d'Oxford.

en droit, sans complaisance excessive, de tenir l'authenticité pour infiniment probable[1].

Ce chiffre pourrait être sensiblement accru, si on voulait le grossir au moyen des attributions simplement vraisemblables; mais je ne veux en indiquer aucune, car il faut bien se garder d'entrer étourdiment dans le domaine des impressions plus ou moins personnelles et des hypothèses invérifiables, et il me semble qu'il y aurait mieux à faire : après avoir opéré, avec plus de rigueur encore, le premier triage que je viens d'esquisser, il s'agirait d'examiner attentivement cette soixantaine de pièces ainsi mises à part, pour en tirer tous les enseignements qui s'en dégagent. J'en aperçois plusieurs ; tout d'abord en ce qui concerne l'autorité des manuscrits. La valeur du recueil Beccadelli se trouve confirmée par le fait que trente-trois de ces sonnets sont fournis par lui, et quelques-uns (une quinzaine) par lui seul. Cependant le crédit dont il est digne ne doit pas rendre injuste à l'égard d'autres sources, puisque treize pièces (en dehors des quinze tirées d'autres œuvres) n'y figurent pas. Ceci n'a rien de surprenant, quand on songe que Bc ne nous fournit que des sonnets, mais pas une ballade ni un *Capitolo*. Il faut retenir aussi que l'attribution de certaines poésies de Boccace à Pétrarque (qui s'observe avec une insistance particulière dans le ms. 1103 de la Riccardienne) ne doit aucunement nous troubler, tant est naturelle chez un copiste cette tendance à faire valoir les textes qu'il transcrit, en les plaçant sous un nom illustre. Inversement, l'attribution formelle d'une pièce à Boccace a une certaine valeur, puisqu'elle n'est ni courante ni, peut-on dire, instinctive ; et l'absence de toute attribution ne peut jamais être une raison suffisante de doute, lorsqu'on a, d'autre part, des motifs sérieux pour considérer une poésie comme émanant de lui. Sur ces bases, on pourrait sans doute établir des présomp-

1. Je crois utile de dresser ici la liste de ces 61 pièces. Ce sont les 11 ballades du *Décaméron*, 1 ball. du *Filocolo* et 3 sonnets (acrostiches) de l'*Amorosa visione;* enfin, parmi les *Rime* proprement dites, les numéros (d'après le classement de l'édition Massèra) : 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 27, 35, 36, 40, 45, 48, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 75, 78, 79, 81, 82, 87, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 122, 123, 124, 126; en appendice, pages 179, 183, 195, 214.

tions intéressantes en faveur de l'authenticité de plusieurs autres pièces. Ces présomptions, M. Massèra les connaît mieux que personne, et il en a certainement tenu compte ; je crois qu'elles pourraient être plus rigoureusement définies.

Mais voici autre chose. Un premier fonds de soixante poésies est déjà suffisant pour permettre d'étudier avec assez de détails la langue, le style, la versification d'un poète, et aussi ses thèmes favoris, avec le tour habituel de son imagination, étude qu'il est facile d'élargir, pour Boccace, en recourant aux parties de ses autres œuvres où il a développé des idées analogues, aux diverses époques de sa vie. J'estime qu'un dépouillement méthodique, à cet égard, conduirait à des rapprochements, à des comparaisons, présentant une réelle solidité. Ce n'est pas dans un article forcément sommaire, comme celui-ci, que je puis entreprendre, au pied levé, une enquête aussi minutieuse, et je me borne à dire que, d'après mes impressions, qui demanderaient à être sévèrement contrôlées, de ce chef une trentaine de pièces au moins pourraient être ajoutées, avec une grande probabilité, au groupe dont nous reconnaissons la paternité à Boccace.

Bien entendu, ces diverses enquêtes achevées, il se ferait un classement et comme une hiérarchie des résultats obtenus : l'attribution paraîtrait d'autant plus acceptable qu'elle reposerait sur un plus grand nombre d'arguments. Prenons comme exemple le joli madrigal n° 33 : *Come in sul fonte fu preso Narciso*. En faveur de son authenticité parle d'abord l'autorité du manuscrit Magliabechi (VII, 640), qui le donne sous le nom de Boccace avec deux autres pièces (27 et 126) que nous reconnaissons, pour d'autres motifs, comme étant bien de cet auteur ; on y trouve en outre des artifices de style caractéristiques et non exempts de gaucherie (mots répétés dans un même vers, tendance à l'allitération) ; de plus, le thème de la coquette éprise de sa propre beauté a été traité dans une célèbre ballade du *Décaméron (Io son sì vaga della mia bellezza)*, dont ce madrigal paraît être une première ébauche[1] ; enfin les

1. D'autres poésies de femmes, tout à fait comparables pour l'inspiration, se lisent sous les n°s 26 et 77.

allusions à Narcisse, à Phébus et à Daphné sont tout particulièrement naturelles sous la plume de Boccace, féru de mythologie.

Je suis très fermement convaincu que les conclusions auxquelles on arriverait par cette voie un peu longue seraient, dans leur ensemble, assez semblables à celles qu'a adoptées M. Massèra; j'aurais plus de plaisir encore si elles pouvaient être identiques, car de cette identité ne pourrait résulter qu'une confiance plus entière dans la méthode employée. Or, c'est précisément ce sentiment de sécurité que le nouvel éditeur ne paraît pas s'être préoccupé suffisamment d'inspirer à son lecteur. En ces problèmes ardus, qui ne comportent que des solutions provisoires, la confiance ne peut résulter que d'une connaissance complète des difficultés à vaincre, et des moyens les plus propres à en triompher dans chaque cas particulier.

Henri HAUVETTE.

(A suivre.)

LE CREDO RELIGIEUX, POLITIQUE ET SOCIAL
DE JOSEPH MAZZINI
DANS SES RAPPORTS AVEC LE RISORGIMENTO ET LA POLITIQUE CONTEMPORAINE

La brillante participation de l'Italie à la guerre européenne a rappelé l'attention de tous sur le *Risorgimento* dont l'armée italienne poursuit l'achèvement. Rien n'était donc plus opportun qu'une étude des idées religieuses, morales et politiques du principal artisan du Risorgimento, de celui qui plus que tout autre a incarné la haine de l'Autriche et la revendication de l'Italie intégrale. Mazzini est mal connu en France; il y est plus incompris encore qu'inconnu. La fatale méprise de 1849, l'intervention d'une armée française dans les affaires intérieures de la République romaine dont il était l'inspirateur, sinon le dictateur, ne laisse entrevoir à nos historiens sa mélancolique figure qu'à travers la fumée des canons. Son compatriote, Maxime d'Azeglio, dans quelques parties de sa correspondance si italienne de cœur et si française d'allure, a complété la légende qui fait de Mazzini un sombre conspirateur, plus habile à troubler qu'à fonder et à organiser [1]. Perrens, dans une étude impartiale, mais un peu terne, comme toutes celles que lui doit l'histoire de l'Italie, n'a pu le réhabiliter qu'à demi [2]. Ne fallait-il pas aider les nombreux amis que compte chez nous l'Italie contemporaine à réformer ces idées préconçues, à apprécier par eux-mêmes le génie politique du créateur de la *Jeune Italie* pour qui s'ouvre, avec

1. *Correspondance politique de Massimo d'Azeglio*, par Eugène Rendu, Paris, Didier et Cie, 1867. Lettres XXII, XXVIII, LXIX, LXXXII, LXXXIV, etc.

2. T. Perrens, *Deux ans de révolution en Italie* (1848-1849), Paris, Hachette, 1859. Joseph Mazzini et les États de l'Église, p. 1-127.

la guerre qui va conduire son œuvre à terme, l'âge de l'équité historique?

C'est cette nouvelle instruction du procès de l'ancien triumvir que vient rendre possible le livre de Calabrò sur la doctrine religieuse et sociale dans les œuvres de Mazzini [1]. Les deux volumes par lesquels débute sa publication ne nous donnent encore qu'une étude analytique. Une synthèse viendra la compléter. Telle qu'elle est, cette analyse peut être jugée suffisante. Peut-être quelque lecteur se demandera-t-il si elle n'est pas synthétique presque à l'excès. En effet, Calabrò considère la doctrine de Mazzini comme une formation spontanée et achevée du premier coup, sans genèse et sans variations. Il lui attribue la plus complète unité d'inspiration. Il fait même abstraction de toute influence du milieu. La tâche qu'il s'impose est seulement de grouper sous certains chefs principaux les fragments et les pensées les plus caractéristiques, les formules les plus claires et décisives. Ces textes sont extraits soit des *Scritti editi ed inediti*, soit de la *Correspondance* [2].

La figure qui s'y dessine est sans contredit celle d'un homme d'action. Mazzini n'a philosophé qu'en vue d'agir, de régénérer la patrie italienne par la démocratie, de dériver les nouvelles tendances sociales dans le lit d'une nationalité vivante, capable de devenir un grand État moderne. Mais chez Mazzini l'action n'est pas, comme chez son compatriote et compagnon de luttes Garibaldi, un effort héroïque de la volonté orientée vers la réalisation de quelques idées simplistes : c'est l'élaboration d'un plan systématique dont tous les détails sont coordonnés et éclairés par des idées réfléchies. Le mazzinisme est donc une philosophie politique qui soutient facilement la comparaison avec celles de Gioberti, de Lamen-

1. G. M. Calabrò, *La dottrina religioso-sociale nelle opere di Giuseppe Mazzini*. Vol. I, *Le religioni del passato. Studio di critica historica*, Palerme, Trimarchi, 1911. II. *La religione dell' avvenire. La Teorica della rivoluzione*, Palerme, Reber, 1912.

2. Mazzini G., *Scritti editi ed inediti*, vol. 18, Milano-Rome, 1865-1891. — *Epistolario*, 2 vol. Florence, Sansoni, 1902-1904. — *Lettres à Daniel Stern*, Paris, G. Baillière, 1893. — *Duecento lettere inedite* con proemio e note de D. Giurato, Turin, Roux, 1887, — *Lettres intimes*, avec introduction et notes par Melegari, Paris, Didier, 1895. — *Lettere a Aurelio Saffi, 1850-1872*.

nais, de Proudhon, de Marx et de tant d'autres que virent éclore les années immédiatement antérieures à 1848.

Le mazzinisme peut se définir en deux mots : la doctrine organique de la révolution italienne et européenne. C'est une théorie organique et par là, dans la pensée de son auteur, elle s'oppose à cette doctrine négative ou purement critique que les hommes de son temps, presque unanimement, attribuaient aux auteurs de la Révolution française et de la Déclaration des droits de l'homme. Mais c'est aussi une théorie révolutionnaire bien distincte des vues communes aux traditionnalistes, aux saint-simoniens, à Comte et même à Lamennais, qui tous se montraient incapables de concevoir une doctrine organique qui ne fît pas quelque place aux principes de la contre-révolution. Telle que l'entend Mazzini, la révolution vise à affranchir l'Italie et à réorganiser l'Europe, et l'essentiel du mazzinisme est l'idée que la résurrection de l'Italie n'est que le prélude d'une reconstitution de l'Europe, impossible elle-même en dehors d'une démocratie, animée et éclairée par une doctrine à la fois religieuse, morale, économique et politique.

Ainsi entendue, la révolution est tout autre chose que l'expansion en Europe du libéralisme révolutionnaire français. Mazzini renouvelle le reproche fait si souvent à la révolution française, comme aux révolutions d'Angleterre et d'Amérique, de s'être exclusivement préoccupée d'affranchir l'individu. Autre chose une revendication de droits, comme celle que formule la Déclaration de 1789, autre chose une révolution digne de ce nom. D'une revendication de droits peut résulter une insurrection victorieuse, mais non l'organisation d'un ordre nouveau. Une insurrection! telle a été la révolution française, comme la révolution d'Angleterre avant elle. L'individualisme en a été le premier et le dernier mot et il en explique l'impuissance. La révolution italienne, présage et guide de la révolution européenne, doit être autre chose, savoir une révolution sociale. Mais entendons bien ce mot si équivoque ! Mazzini y voit l'extrême opposé de l'anarchie et du bouleversement niveleur, car elle combine et embrasse les trois éléments dont le consensus fait l'ordre de la société,

l'élément moral et religieux, l'élément économique et l'élément politique.

Cependant si la révolution, à la différence de l'insurrection, ne détruit que pour réorganiser, pourquoi ne ferait-elle pas place à une politique de réformes, qui s'orienterait pas à pas vers le même idéal, mais en faisant l'économie des crises violentes et des épreuves de toute sorte dont la révolution est inséparable ?

Mazzini n'a pas manqué de se poser le problème et la réponse qu'il y fait est digne d'attention. Une révolution se définit : une idée qui passe de la théorie à la pratique. Le moment essentiel de la révolution, c'est l'apparition du principe nouveau dans la conscience humaine. Qu'elle invoque la nationalité, la liberté, l'égalité, la religion, elle s'accomplit toujours au nom d'une grande vérité qui une fois reconnue et approuvée par la majorité des habitants d'un pays forme une croyance commune. Pacifique ou violente, une révolution renferme une négation et une affirmation, la négation d'un ordre de choses encore existant, l'affirmation d'un ordre nouveau qui le remplacera. Toute révolution atteste que l'État est perverti, que son mécanisme n'est plus en rapport avec les besoins du plus grand nombre des citoyens, que ses institutions sont impuissantes à diriger le mouvement général, que la pensée sociale populaire a dépassé le principe vital de ces institutions et que l'énergie nationale, au degré de développement qu'elle a atteint, ne trouve plus son expression et sa représentation dans la constitution officielle du pays. Il faut refaire cette constitution. La révolution qui la recrée, tend donc à accroître le patrimoine de la nation, loin de le diminuer. Elle ne méconnaît ni les vérités acquises ni les droits consacrés par la majorité. Elle reconstruit toutes choses sur de nouveaux fondements et met en harmonie avec le nouveau principe tous les éléments de la société et toutes les forces du pays.

Aussi une politique de réformes ne peut-elle jamais éviter la révolution. Les réformes ne peuvent être opérées que conformément à un principe communément accepté : elles sont

inefficaces lorsque l'on prétend les tirer d'un principe épuisé et discrédité. Il faut qu'un nouveau principe ait été reconnu, à la suite de la victoire de la révolution, pour que la politique de réformes graduelles redevienne opportune. Le peuple s'est alors ouvert une voie où les réformes multiplieront les applications pratiques du principe vital et élimineront lentement les défauts inséparables de tout système d'association humaine. Mais quand la nécessité des choses et des temps exige la manifestation d'un nouveau principe, quand tout exprime la révélation d'un nouveau concept de vie nationale et internationale, alors commence inévitablement une nouvelle période révolutionnaire, car aucune institution n'a jamais pu représenter deux principes différents [1].

D'ailleurs, la marche de la révolution n'est pas partout fatalement la même. La période de conflit entre les forces qui soutiennent la vieille autorité, avec l'appui de l'aveugle habitude, et la nation qui cherche une autorité nouvelle, se prolonge ou s'abrège selon qu'existe ou non un fort noyau d'hommes aptes à diriger l'impulsion du plus grand nombre. En soi, le prolongement du conflit est mauvais, surtout pour l'avenir, parce qu'il sème entre les classes des germes d'irritation et de haines qui lèveront plus tard.

Toute révolution se ramène donc à un acte de foi en un principe d'avenir et par suite revêt un caractère religieux. C'est donc une foi que Mazzini propose à la révolution italienne et par suite à la révolution européenne, et nous ne croyons pas travestir sa pensée en disant que c'est une nouvelle interprétation du christianisme, un christianisme à la fois idéal et social. Extrêmement sévère pour les formules du christianisme que le passé lui présente, pour le protestantisme, coupable d'individualisme et selon lui incapable de sortir des frontières de la race saxonne, pour le catholicisme, irrémédiablement enchaîné à la destinée de la papauté, il ne croit pas l'espèce humaine astreinte à choisir entre les deux termes de cette antithèse. S'il rejette les dogmes de la chute

1. Tome II, p. 329.

et de la rédemption (faute peut-être d'en voir le rapport avec les problèmes du mal et de la liberté humaine), il conserve l'idéal évangélique d'un royaume de Dieu que l'homme a le devoir de réaliser sur la terre et il fait sienne la formule de saint Paul, qu'en Dieu nous avons le mouvement, la vie et l'être.

« Nous incarnons en nous-mêmes la morale du Christ; nous travaillons pour sa foi, pour le salut et la constitution de l'Église de l'humanité, union des croyants dans cette foi. De même que l'homme fut fait à l'image de Dieu, nous travaillons pour que la société humaine soit composée autant que possible à l'image de la société divine, de cette patrie céleste où tous sont égaux, où doit être entre tous un seul amour, pour tous une même félicité. Nous cherchons la vie de Dieu sur la terre, car nous savons que cette terre nous fut donnée comme un atelier pour notre travail afin que l'homme devînt digne de monter au ciel. Nous savons devoir être jugés sur nos œuvres terrestres, sur les secours que nous aurons donnés aux malheureux, sur les consolations que nous aurons portées à ceux qui souffrent.

» Ce que nous voulons, ce que veut le peuple, ce que l'époque invoque pour sortir de cette fange d'égoïsme, de doutes, de négations où l'a fait choir un progrès intellectuel isolé du progrès religieux, ainsi que l'artifice et l'immoralité des gouvernements, c'est une foi qui fasse fraterniser nos âmes, aujourd'hui égarées à la recherche des fins individuelles, dans la conscience d'une origine, d'une loi et d'une fin communes; une foi qui nous associe dans des œuvres susceptibles de réaliser cette fin; une foi qui comprenne en elle et sanctifie tous les progrès intellectuels et moraux des dix-huit derniers siècles, qui fortifie l'âme, la conduise à l'accomplissement de sa mission, à la réalisation sur la terre de cette partie du dessein de Dieu qui concerne les temps où nous vivons. Pour exprimer cette foi, nous voulons un culte, mais grave, solennel, sincère, continuel, non ramené à un pur formalisme, concentré en quelques cérémonies extérieures qui reviennent à heures fixes et sont sans influence sur les autres heures et les autres

actions de la vie humaine ; nous voulons un culte qui réunisse les croyants dans des fêtes d'égalité et d'amour, propres à leur montrer les devoirs à remplir, à les pénétrer d'un enthousiasme et d'une communion fraternelle qui leur donnent les forces nécessaires à cet accomplissement ; un culte célébré par des hommes purs, au cœur ardent, à l'intelligence ouverte à tout progrès[1]. »

De même que le credo religieux de Mazzini est purement moral, sa morale est toute sociale. « Notre morale dit aux hommes : Ne vous isolez pas ! N'emprisonnez pas l'âme dans la stérile contemplation, dans la prière solitaire, dans l'orgueil de la purification individuelle, dans la prétention à une grâce qu'aucune foi ne peut vous mériter si elle n'est fondée sur les œuvres ! N'ayez pas l'illusion de conquérir le salut malgré la terre et contre elle ! Vous ne pouvez le conquérir qu'à travers la terre, vous sauver qu'en sauvant !... La plus sainte prière est l'action. En Dieu, pensée et action ne font qu'un : vous devez chercher à imiter Dieu. Ne tentez pas de contempler Dieu en soi : vous ne le pourriez. Contemplez-le dans ses œuvres. Ne dites pas, terrifiés : Ces œuvres sont grandes et je ne suis rien ! Dieu, en insufflant en vous une étincelle de vie, a voulu que vous fussiez quelque chose. Ses œuvres doivent être pour vous un enseignement ; sinon, pourquoi les aurait-il déployées devant vous ? En elles, étudiez son plan, une syllabe de l'idée qu'il verse dans la création pour en être l'âme. Étudiez-le sans orgueil insensé comme sans hypocrite modestie, dans l'histoire de la collectivité humaine à travers laquelle se révèle lentement la loi de progrès qu'il a imposée à la vie. Étudiez-le (en vous purifiant d'abord, comme on purifie un sanctuaire, de toute passion mesquine, de toute tendance coupable, de toute superstition idolâtrique) dans les plus secrètes aspirations de votre âme, dans les instincts du vrai qui inspirent votre cœur. Puis, quand vous avez saisi ce rayon du divin concept, cette syllabe de la loi, levez-vous, et, remplis d'une sereine confiance et animés d'une volonté énergique,

1. Calabrò, t. II, pp. 257-259.

soyez les prêtres et les apôtres de l'idéal de vie qui se sera révélé à vous. Que toutes vos paroles respirent la foi en cet idéal! Que tous vos actes l'expriment! Le bien est visible toutes les fois que l'action est en harmonie avec cette fin et tend à l'atteindre. Le mal réside dans la disposition à s'en écarter. Donnez votre concours au premier; combattez le second ouvertement et par tous les moyens. Le mal est dans le monde pour être combattu et pour que cette lutte confère une valeur et un mérite à notre volonté libre [1]. »

La loi morale est une loi d'association. Elle a pour première application la famille, pour terme l'association universelle des peuples. Les intermédiaires sont la nation et la fédération de nations. C'est ainsi qu'entre la morale religieuse et la politique nationale et internationale il n'y a aucune solution de continuité. La loi du progrès s'accomplit par le groupement des énergies morales et intellectuelles. Le perfectionnement commun exige le concours de tous les peuples sur le fondement de l'égalité. Mais les nations ne se perdent pas dans un vague cosmopolitisme. « Pour être membre de l'association, il faut que chacune d'elles ait un nom et une puissance propre. Tout peuple, avant de se préoccuper de l'humanité, doit donc se constituer en nation. Aucune nation n'existe vraiment sans unité et il n'est pas d'unité stable sans indépendance. Pour diminuer la force des peuples, les despotes tendent toujours à les démembrer. L'indépendance elle-même n'est pas possible sans la liberté qui seule permet aux peuples de pourvoir à leur indépendance et leur inspire l'esprit de sacrifice [2]. »

Toute nation représente une attitude, une destinée, une mission spéciale. « Chaque nation tient de ses conditions géographiques, de ses origines, de l'idée religieuse qui a présidé à sa naissance, de ses traditions, des tendances innées à sa population, une mission particulière à accomplir, pour le bien de toutes les autres et dans le sens de la fin commune à toutes. Cette mission est son signe, son baptême, la source de ses droits devant les autre nations. Tant qu'elle l'accomplit,

1. Calabrò, t. II, p. 270.
2. *Ibid.*, p. 275.

elle vit d'une vie intense et est reconnue digne d'honneur et de prospérité; toutes les fois qu'elle la trahit, elle s'expose inévitablement à une expiation plus ou moins longue et sévère. L'abandonne-t-elle délibérément et pour toujours? Elle périt. L'harmonie constituée par une foi commune, active en une loi morale universelle qui régit ces missions spéciales, représente l'organisation du travail de l'humanité[1]. »

L'existence de cette mission confère à chaque nation l'initiative d'un facteur de la civilisation, facteur tantôt esthétique, tantôt moral, tantôt religieux, tantôt économique. Cette initiative est l'apostolat, pacifique ou armé, d'une idée nouvelle[2].

Au temps où écrit Mazzini, la révolution européenne a pour synonyme la nationalité. « Pour qui comprend cette idée, elle signifie transformation de la carte d'Europe, anéantissement de tout traité machiné par la conquête, l'artifice, l'arbitraire des maisons royales, réorganisation collective d'accord avec les tendances et les vocations des peuples et leur libre consentement[3]. »

Le péril qui menace l'Europe est l'impérialisme; l'Europe doit le combattre, vaincre ou périr[4]. Or, on ne peut combattre l'impérialisme en le caressant, en rusant diplomatiquement avec lui, en cherchant à le vaincre ou à en limiter l'action par des alliances hypocrites ou des concessions conditionnelles. Il faut l'affronter résolument. L'arme qu'il convient de lui opposer est le principe des nationalités[5]. « L'organisation des nationalités n'est pas seulement une réparation apportée à de grandes injustices, la conséquence d'un concept philosophico-historique, la substitution du principe de la volonté populaire au fait de la conquête féodale et monarchique : c'est un degré qu'il faut franchir pour s'élever à l'association, à la division du travail collectif, à la création de l'instrument dont l'humanité se servira un jour pour conquérir son propre progrès; c'est l'unique méthode qui per-

1. Tome II, p. 216.
2. *Ibid.*, p. 217.
3. *Ibid.*, p. 210.
4. *Ibid.*, p. 211.
5. *Ibid.*, p. 212.

mette l'économie et la coopération d'une somme énorme de forces intellectuelles, morales, économiques, aujourd'hui perdues ou dévoyées dans une lutte continuelle et inévitable contre une organisation arbitraire et le mauvais gouvernement qui en est la suite[1]. »

Faire de l'Italie l'âme et le centre d'une ligue des petits États étroitement unis par un pacte commun de défense contre les usurpations possibles d'une grande puissance, telle doit être désormais la politique internationale du nouvel État. L'Espagne, le Portugal, la Scandinavie, la Belgique, la Hollande, la Suisse, la Grèce, les principautés danubiennes, constitueraient ainsi avec l'Italie une force matérielle de plus de soixante-quatre millions d'hommes liés par un pacte d'indépendance et de liberté, auquel il serait facile d'obtenir l'adhésion de l'Angleterre et qui pourrait résister efficacement à toute tentative d'usurpation préméditée, car une telle tentative est l'œuvre d'une seule puissance et elle est regardée avec défiance par les autres [2].

Agrandie par cette ligue, l'influence morale de l'Italie s'exercerait donc en vue de la restauration de l'ordre européen. En effet, il existe en Europe une concordance de besoins et de désirs, une communauté de pensées, une âme universelle qui guide les nations par des sentiers conduisant au même but[3]. La loi morale est le critérium d'après lequel on doit juger la valeur des actes sociaux et politiques qui constituent la vie des nations et des diverses doctrines qui prétendent les diriger. De même que la vie du commerce et que tout grand développement économique repose sur le crédit, la vie complexe d'un peuple et sa croissance nationale reposent sur la confiance que les autres peuples lui accordent. Cette confiance dépend de la fidélité du nouveau peuple à un programme défini, accepté une fois pour toutes et invariablement maintenu, dans les transactions internationales plus encore que dans les rapports intérieurs. « Une nation qui vit d'une vie

1. Calabrò, p. 213.
2. *Ibid.*, pp. 231-233.
3. Ceci était écrit en 1829.

normale, fondée sur un principe moral dont la source est connue et dont les actes expriment les conséquences pratiques, conclura ses alliances politiques aussi aisément que ses marchés économiques. Là où manque une telle norme, les peuples se regardent défiants, soupçonneux, jaloux. Un triomphe obtenu par le crime ou arraché à la lâcheté d'autrui peut les fasciner, les déterminer par la crainte à des concessions ou à un respect apparent, mais pour peu de temps. Au premier indice de décadence ou de faiblesse, on les verra changer[1]. »

Une grande erreur moderne consiste à confondre constamment le droit des gens avec l'œuvre de la diplomatie : deux termes radicalement opposés. La diplomatie est au droit des gens ce que l'hypocrisie est à la vertu. Aussi ancien que le monde, le droit des gens est l'expression des rapports nécessaires qui existent entre une nation et une autre, la conséquence inévitable de la mission extérieure des peuples, mission durable car elle fait partie du caractère national. Il suit le développement humain ; il se modifie avec les idées, à mesure que le cercle de l'association va en s'élargissant. La diplomatie tente de le contrefaire et ne réussit qu'à le profaner. Née au XVIIe siècle, aux dernières lueurs de la liberté européenne expirante, au milieu des cours et de leur corruption, elle a produit plus de maux dans le monde en cent ans que n'en ont causés les guerres qui dévastèrent l'Europe de Marathon à Waterloo. Elle n'a su que faire œuvre de corruption, d'avilissement moral et de dissolution. Elle a ôté à des nations entières la vie et jusqu'à leur nom. Ses deux ressorts sont la ruse et le secret d'État. Les forces à y opposer sont donc la franchise et la publicité. La nature même de la diplomatie la conduit à éluder les questions vitales de notre âge. Aussi décline-t-elle à mesure que ces questions sortent des arcanes des chancelleries et entrent dans le domaine de l'opinion universelle. Ouvriers, agriculteurs, travailleurs de tout genre les étudient et se les approprient. L'impulsion

1. Tome II, p. 235.

qu'elles reçoivent des multitudes peut seule les faire avancer et les conduire à leur solution [1].

L'œuvre de la diplomatie est de substituer au droit international de véritables fictions, telles que l'équilibre européen, le juste milieu, le principe de non-intervention, la neutralité. Très dédaigneux des premières, Mazzini se montre particulièrement sévère pour la dernière. La neutralité est pour lui « l'abandon de toute fonction, de toute mission, de tout devoir à accomplir sur la terre; l'existence passive, l'oubli de tout ce qui consacre un peuple, la négation du droit commun des nations, l'égoïsme érigé en principe ». A-t-elle au moins quelque avantage politique compensant sa dégradation morale? « Politiquement, la neutralité d'un État est son annulation. Elle ne le soustrait à aucun danger, mais le condamne à l'affronter dans l'isolement. L'histoire nous montre des nations que la neutralité a conduites à leur ruine, Venise par exemple; elle n'en connaît pas une qu'elle ait préservée de la guerre ou de l'invasion : *media via*, disait Tite-Live, *quæ nec amicos parat*, *nec inimicos tollit*. Une nation n'évite pas la mort en inscrivant une négation sur son drapeau : elle n'y ajoute que le déshonneur [2]. »

Mazzini s'empresse d'ajouter qu'il ne condamne pas la neutralité quand la guerre n'a pour enjeu que des intérêts, mais bien quand elle met aux prises des principes différents qui se contredisent, quand d'un côté flotte le drapeau de la liberté, du droit, du vrai, du bien, de l'autre celui de la tyrannie, de l'arbitraire, du mensonge, du mal, quand les uns combattent pour la sainteté de la pensée, l'inviolabilité de la conscience humaine, l'association fraternelle des peuples, et les autres pour anéantir la pensée et la conscience, pour faire des conquêtes injustes et implanter dans le gouvernement du monde la force brutale. « Et vous, nation libre et forte! vous qui vous êtes assimilé tous les progrès, vous qui déclarez croire à la vérité et à la justice et qui répétez depuis dix-huit siècles cette formule chrétienne : « Les hommes sont tous

1. Tome II, pp. 236-7.
2. P. 241.

» fils de Dieu et tous frères », vous viendriez nous dire : « Entre le bien et le mal nous restons neutres, spectateurs » impassibles ». Mais c'est le cri de Caïn ! Qu'il n'ose plus se déclarer chrétien, le peuple qui le choisit pour symbole ! Pratiquement, c'est un peuple d'athées et un peuple de lâches[1]. »

N'allons pas cependant voir en Mazzini un adepte des théories si courantes au XIXe siècle sur la divinité de la guerre ! Il juge la guerre « sacrée comme la mort, mais seulement lorsque, comme la mort, elle ouvre l'accès d'une vie plus sainte, d'un idéal plus élevé. On peut saluer les batailles libératrices de l'humanité, de Marathon à Legnano, car le genre humain y trouva son baptême, la consécration à une mission qui ne pouvait s'accomplir sans le martyre de beaucoup ». Mais la guerre est pour lui « le plus grand des crimes toutes les fois qu'elle n'est pas entreprise pour le bien du genre humain, en vue d'introniser une vérité ou d'ensevelir un mensonge »[2].

Le principe des nationalités nie ce que l'on appelle abusivement l'ordre ou l'équilibre européen. Il n'en résulte pas qu'il vienne séparer irrémédiablement les peuples les uns des autres. L'idée nationale ne s'oppose pas à la pensée sociale qui, comme un feu sombre, couve sous la révolution. Au-dessus du principe national est le principe fédéral qui n'en est que l'achèvement.

La carte de l'Europe doit être refaite. « Aujourd'hui (1858), la répartition des territoires dans l'Europe politique est si anormale, si diamétralement contraire aux tendances et aux aspirations des peuples, à leur distribution sur la surface du globe, qu'elle fait obstacle, non seulement à toute solution des grandes questions sociales, à toute satisfaction des exigences croissantes de la production, à toute amélioration de l'assiette de la vie économique, mais encore à l'amour, à la concorde, à la paix. Dans les trois quarts de l'Europe, sous l'empire d'un droit qui remonte au Moyen-Age, les populations, réparties arbitrairement, sont, les unes démembrées entre divers

1. Tome II, p. 142. Cette page a été écrite en 1859.
2. *Ibid.*, p. 248.

maîtres, d'autres agrégées en dépit de la différence des croyances, des origines et des traditions ; les autres soumises à quelque cour d'origine étrangère. Ce ne sont pas des nations, mais des agglomérations sans liens moraux comme sans noms[1]. »

Tel est, par excellence, le caractère que présente l'Autriche. « Ce n'est pas une *nationalité*, mais une *administration* superposée, de par le droit du plus fort, à des nationalités que séparent la langue et les habitudes et que leurs origines, leurs croyances, leurs aptitudes différentes invitent à développer leur vie dans des voies diverses. Sur trente-huit millions de sujets environ, l'empire compte de six à sept millions d'Allemands. Plusieurs millions d'entre eux sont des cultivateurs, des voyageurs, des trafiquants sans influence sur le gouvernement. Cent vingt familles, puissantes par leurs possessions territoriales, leurs grands capitaux, leurs traditions féodales, sans nationalité définie, toutes acquises aux modes étrangères, sans pensée commune, sans capacité d'initiative pour le bien, mais appuyées par une interminable administration et une armée qui est un vrai *Camp de Wallenstein*, formée d'éléments hétérogènes et répartie avec un art machiavélique en sorte que ses divisions se trouvent rarement en contact avec les hommes de leur race, ces familles gouvernent au jour le jour, ou pour mieux dire résistent comme elles peuvent à un mouvement intérieur de démembrement qui d'année en année devient plus menaçant. Dix-sept millions de Slaves établis en Bohême, en Moravie, en Galicie, dans la partie montagneuse de la Hongrie, en Illyrie, en Croatie, en Styrie, en Slavonie, développent sur la circonférence de l'empire une large ceinture qui enserre de toute part la race dominante[2]. »

Sur la partie de la frontière autrichienne qui regarde l'orient, nous rencontrons un autre empire qui reproduit en tout les vices du premier et peut s'appeler l'*Autriche d'Orient*. C'est la Turquie européenne.

« Là, sur une des terres européennes les plus fertiles, con-

1. Tome II, p. 152.
2. *Ibid.*, p. 155.

damnée par le despotisme étranger qui l'épuise à se pourvoir de grains au dehors, quinze millions d'hommes de race européenne (slave, roumaine, hellénique) appartenant à presque toutes les croyances chrétiennes, subissent la domination absolue d'un millier et demi d'Asiatiques, campés sur ce territoire au nom d'une croyance radicalement différente, sans la moindre affinité de langue, de tendance, d'habitude, de traditions, de sentiments. Sur tout ce territoire le dogme asiatique de la fatalité et de l'inertie et le principe européen actif et progressif de la liberté se font face comme aux temps des batailles de Marathon et de Salamine et les gouvernements d'Europe protègent le premier !

» L'empire turc, comme l'empire autrichien, est condamné à périr rapidement. Depuis soixante ans, la dissolution de la puissance turque est visible. Laissons de côté les conquêtes russes. Déjà depuis la fin du XVIIIe siècle, le Monténégro s'émancipait ; la Grèce, à sa suite, au moins partiellement. Les Serbes vinrent ensuite ; puis, vingt-quatre ans plus tard, les Moldo-Valaques. Aujourd'hui la Bosnie et la Bulgarie sont inquiètes et s'agitent. La politique européenne, qui s'obstine à trouver dans cet empire un obstacle aux ambitions russes, donne la preuve de son incommensurable stupidité. Elle ne peut être redressée que par le principe des nationalités, qui appelle à la vie ordonnée les légitimes maîtres du sol [1]. »

La condition de l'Europe (en 1858) peut être aisément définie : « D'un côté sont les hommes de liberté, persuadés que ni la liberté ni l'association ne peuvent s'implanter et durer si elles ne sont pas fortifiées à l'intérieur de peuples vivant d'une vie homogène, convaincus aussi qu'aucune évolution continue et pacifique des facultés et des forces de l'humanité ne peut se faire dans la voie du progrès commun si le travail n'est pas divisé et réparti selon les capacités naturelles. Par nationalité, ils n'entendent autre chose que l'organisation du travail de l'humanité, dont les peuples sont les individus [2]. »

1. Tome II, p. 161.
2. *Ibid.*

« De l'autre côté sont les hommes qui n'ont souci ni de l'humanité, ni du progrès, ni de rien en dehors de leur pouvoir et des avantages matériels qui en dérivent, les hommes de la légitimité et de la conquête, les fauteurs de l'autorité non consentie par la conscience vivante des peuples mais dérivée des traditions mortes des âges passés; les politiques du matérialisme qui voient le droit dans le fait et la norme des sociétés dans la force, non dans la vie spontanée et progressive des nations. Ce sont ces hommes qui s'appliquent à étayer contre les assauts de la liberté les deux agrégations artificielles et tyranniques qui s'appellent l'empire d'Autriche et l'empire turc et qui éloignent du mouvement de l'humanité les nations de l'Europe centrale et orientale [1]. »

Qui croirait ces lignes écrites en 1861? En les lisant, nous ne dirons pas que l'histoire se répète, mais plutôt que l'esprit puissant qui a su analyser une situation définie, domine par là même les accidents historiques et en rend la série intelligible, aussi longtemps tout au moins que la situation n'a pas été dénouée.

La doctrine de Mazzini porte sans doute la marque du temps où elle a été élaborée, de la grande période révolutionnaire qui s'écoule entre 1830 et les premières années du Risorgimento. Mais est-il permis de n'y voir qu'une doctrine de circonstance? Mazzini aurait-il montré tant de pénétration dans l'étude de l'état international de l'Europe s'il n'avait professé que des erreurs sur les besoins et les aspirations de la société de son temps? Il avait compris l'incompatibilité de l'indépendance italienne et de cet impérialisme dont le foyer est tantôt à Vienne, tantôt à Berlin, mais toujours en pays allemand. Il avait aperçu la solidarité profonde qui unit la destinée de la nation italienne à celle des nationalités opprimées des Balkans et du Danube et qui par là même enchaîne le sort de l'Autriche à celui de la Turquie. Qui pourrait contester qu'il ait été bon prophète? Le mazzinisme a pu subir en Italie une longue éclipse, après la satisfaction toute partielle que lui donna en 1870 l'occupation de Rome et parut associer

1. Tome II, p. 161.

l'achèvement du jeune État italien au triomphe du germanisme dans l'Europe centrale. Mais le mazzinisme continuait à vivre sous la forme larvée de l'irrédentisme, protestation de la conscience populaire contre la vassalité que la Triple Alliance et les artifices bismarckiens imposaient à l'Italie. Une heure a sonné où l'irrédentisme est redevenu la formule même de l'indépendance italienne, où aucune habileté politique n'a pu empêcher la guerre avec l'Autriche. De ce jour, le conflit européen a dévoilé son véritable caractère et la succession des Habsbourg a été ouverte.

Mazzini opposait un peu trop radicalement la doctrine organique et vraiment sociale de la révolution italienne aux principes individualistes de la révolution française. Nous n'avons pas, en France, le droit de lui en faire un reproche, car ce jugement ressemblait à celui que portaient toutes les écoles démocratiques et sociales qui se formèrent depuis les dernières années de la Restauration jusqu'aux jours qui précédèrent l'explosion de 1848. C'était le jugement des saint-simoniens, de Lamennais, de Comte, de Pierre Leroux, parfois même celui de Proudhon. La valeur n'en reste pas moins contestable. Bien comprise, la doctrine de la révolution française, même chez Rousseau, n'a rien de commun avec l'individualisme négatif des économistes et des publicistes doctrinaires. Pour une philosophie de l'histoire un peu impartiale, la révolution française, la résurrection italienne, l'émancipation des colonies sud-américaines, le mouvement souvent confus des nationalités balkaniques et danubiennes, ne sont que des phases différentes d'une même et immense mutation. Individualiste, cette unique révolution l'est en un sens, car elle tend à consacrer la valeur de l'individu, à faire passer dans les institutions la morale de la dignité personnelle, à donner le développement de la personnalité pour fin suprême à la société. Mais l'individualisme ainsi entendu est-il la négation de toute organisation politique et sociale, nationale ou internationale ? Il faut laisser cette plate antithèse soit à l'école politique issue de Joseph de Maistre, soit à la sociologie des Universités allemandes. La réorganisation de l'Europe

qu'entrevoit Mazzini et qu'il fonde sur le double principe de la nationalité et de la fédération suppose, — il le proclame, — l'anéantissement préalable des plans de l'impérialisme. Elle est à l'extrême opposé des espérances conçues et avouées par les hommes d'État teutons. Mais est-il quelque avenir pour elle si la morale de l'autonomie, si le droit et la politique qui en dérivent n'ont pas reconquis l'adhésion générale des esprits, s'ils doivent encore souffrir de l'équivoque qui depuis trop longtemps s'attache au nom même de l'individualisme?

La révolution française et la résurrection italienne ne sont que deux aspects d'une même résurrection latine qu'une histoire exacte oppose à la fallacieuse théorie de la décadence, forgée de toute pièce par Gobineau et par le darwinisme social pour le plus grand profit des prétentions pangermanistes, résurrection qui elle-même renouvelle la Renaissance et qui exprime ainsi l'immortalité d'une culture et d'un type social toujours aptes à se régénérer, car leur vitalité réside en ce que les théoriciens matérialistes de la lutte des races méprisent, faute de pouvoir le comprendre, l'activité profonde de l'esprit.

Cette résurrection, qui tend à reprendre, dans des conditions nouvelles et avec une plus large entente des besoins de l'homme et de la société, l'ancienne mission juridique de Rome, est le prélude indispensable de l'organisation du monde. Nul n'eut de cette vérité une intuition aussi profonde que le révolutionnaire Mazzini.

Gaston RICHARD.

QUESTIONS D'ENSEIGNEMENT

CONCOURS D'ITALIEN EN 1916

Les événements ayant empêché l'ouverture des concours d'italien en 1915, les programmes élaborés par le jury en juillet 1914 et publiés ici, t. XIV, p. 259-260, n'ont pas été appliqués.

Une décision ministérielle, rendue publique en novembre 1915, a fait savoir que les agrégations et certificats d'aptitude de langues vivantes sont rétablis en 1916 *pour les femmes.* Les programmes mis en vigueur pour ces concours sont une refonte partielle des programmes précédemment publiés. Nous en donnons ci-après la composition exacte.

Le nombre des aspirantes à recevoir, pour l'italien (et l'espagnol), a été fixé ainsi qu'il suit : Agrégation, 1 ; certificat d'aptitude, 2 (arrêté ministériel du 8 novembre 1915).

AGRÉGATION

Question I. — Les femmes dans la poésie de Dante.

Textes d'explication :

Dante, *Vita nuova*, c. XIX-XLIII ; *Purgat.*, c. XXVIII et XXX ; *Parad.*, c. III.

Question II. — La civilisation florentine au temps de Laurent de Médicis (1469-1492).

Textes d'explication (extraits du volume *Il Poliziano, il Magnifico*, etc., éd. Bontempelli ; Florence, Sansoni) :

Politien, *Stanze*, c. I, p. 4-48.

Laurent de Médicis, *Nencia da Barberino*, p. 250-260.

Feo Belcari et Lucrezia Tornabuoni, *Laudi*, p. 308-310.

Texte latin :

Politianus, *Nutricia*, v. 720-790 (dans *Le Selve di A. Poliziano*, éd. Grilli ; Città di Castello, p. 216-221).

Question III. — La Comédie au XVIIIe siècle et la réforme de Goldoni.

Textes d'explication :

Les extraits de Nelli et de Gigli contenus au t. IV du *Manuale* D'Ancona et Bacci, p. 31-34 et 45-46.

Goldoni, *La Locandiera;* acte II de *la Famiglia dell' Antiquario.*

Question IV. — Le premier mouvement romantique en Italie.

Textes d'explication :

G. Berchet, *Lettera semiseria di Crisostomo.*

A. Manzoni, *Adelchi* (les extraits contenus dans les *Poesie liriche di A. Manzoni*, éd. Bertoldi; Florence, Sansoni, p. 132-167), et deux lettres, p. 309-317 du t. V du *Manuale* D'Ancona et Bacci.

V. Monti, *Pensieri d'amore; Sulla mitologia.*

G. Carducci, *A proposito di alcuni giudizi su A. Manzoni.*

CERTIFICAT D'APTITUDE

Dante, *Purgatoire,* c. XXVIII et XXX.

Politien, *Stanze*, c. I.

A. Firenzuola, *Le bellezze delle donne*, discorso I (éd. S. Ferrari, p. 113-139).

Goldoni, *La Locandiera.*

Manzoni, *Adelchi* (extraits contenus dans les *Poesie liriche di A. Manzoni,* éd. Bertoldi, p. 132-167).

G. Carducci, *Prose*, p. 200-323 de l'*Antologia Carducciana* (Bologne, Zanichelli, 2e éd.).

CHRONIQUE

~~~ M. le Dr K. Petrov, professeur à l'Université impériale de Pétrograd, a adressé à l'un des membres du comité du *Bulletin* une brochure, en russe, sur Manzoni, dont, grâce à l'obligeant concours de M. Émile Laloy, conservateur adjoint à la Bibliothèque Nationale, nous sommes heureux de pouvoir donner ici un court aperçu. Cette étude, intitulée *A. Mandzoni i Romantizm v Italii (A Manzoni et le Romantisme en Italie)*, Moscou, 1915, forme les pages 181-232 du chapitre V d'une *Histoire de la littérature occidentale*, publiée chez I. N. Kouchnerev, et donne une idée avantageuse de ce grand ouvrage.

M. Petrov fait d'abord ressortir l'influence que Claude Fauriel exerça sur Manzoni; c'est à lui, dans une large mesure, que nous devons de pouvoir compter Manzoni au nombre des poètes romantiques (p. 190). L'auteur insiste aussi sur le rôle capital que la conversion de Manzoni a jouée dans son activité littéraire. Faisant, comme bien d'autres romantiques, de la littérature une arme de propagande, Manzoni ne cessa de combattre pour la défense de ce qui lui tenait le plus au cœur, à savoir: le catholicisme et l'Italie. M. Petrov, qui a peu de sympathies pour le premier, en a cependant beaucoup pour l'œuvre de Manzoni; il y trouve, en effet, non seulement de beaux vers, des comparaisons heureuses, des tableaux d'un relief puissant, mais aussi ces idées généreuses de progrès, de liberté et de justice, chères aux lettrés en Russie comme en Italie. Familier avec l'œuvre « des trois maîtres du roman historique, Walter Scott, Victor Hugo et Manzoni », il donne la préférence à ce dernier.

Cette brochure est agréablement et intelligemment illustrée. On y trouvera, hors texte, le fac-similé d'une lettre de Manzoni à Federigo Confalonieri, et, dans le texte, le fac-similé de la dédicace de l'*Adelchi* à Gœthe, des portraits de Fauriel et de Manzoni, la reproduction de gravures d'anciennes éditions des *Promessi sposi*, etc.
~~~

PUBLICATIONS NOUVELLES ADRESSÉES AU BULLETIN

MASSIMO BALDINI, *La costruzione morale dell' Inferno di Dante*. Città di Castello, S. Lapi, 1914, 333 pages.

CARLO BORNATE, *Historia vite et gestorum per Dominum Magnum Cancellarium (Mercurio Arborio di Gattinara), con note, aggiunte e documenti*. Turin, 1915, in-8° de 357 pages.

RITA CALDERINI DE-MARCHI e ARISTIDE CALDERINI, *Autori greci nelle epistole di Jacopo Corbinelli* (Mss. Ambros. B 9 inf.; T 167 sup.). Milan, Hœpli, 1915, 86 pages.

GIORGIO DEL VECCHIO, *Le ragioni morali della nostra guerra*. Florence, 1915, 22 pages.

FRANCESCO D'OVIDIO, *L'avversione di Ruggiero Bonghi alla triplice alleanza*, discorso tenuto a Campobasso il 18 giugno 1915. Campobasso, 1915, 77 pages.

ALBERTINO MUSSATO, *L'Ecerinide, tradotta in versi italiani e annotata da* MANLIO TORQUATO DAZZÍ. Città di Castello, S. Lapi, 1914, 77 pages.

G. NATALI, *Il Bramante letterato e poeta* (estratto della *Rivista ligure*). Gênes, 1915, 8 pages.

G. NATALI, *Un enciclopedista classicista* (estratto dal fasc. di ottobre 1915 della *Rivista d'Italia*). Rome, 1915, 13 pages.

RAMIRO ORTIZ, *Cantul al XXVI-lea din Infern* (extras din *Convorbiri literare*). Bucarest, 1915, 36 pages.

FRANCESCO PICCO, *L'allegra « guarnigione » piacentina di un ufficiale di Napoleone* (1803-1805). Piacenza, Del Maino, 1915, 29 pages.

FRANCESCO PICCO, *Il profeta Mansùr (G. B. Boetti)*, 1743-1798. Gênes, Formigini, 95 pages.

OIVA JOH. TALLGREN, *Studi su la lirica siciliana del Duecento*, I, II (extrait des *Neuphilologische Mitteilungen*, 1915, nos 3-4). Helsingfors, 1915, 28 pages.

---

15 mars 1916.

Le Secrétaire de la Rédaction : EUGÈNE BOUVY.
Le Directeur-Gérant : GEORGES RADET.

Bordeaux. — Imprimeries GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 9-11.

Vol. XVI. Avril-Juin 1916 N° 2.

LA FÉLICITÉ CÉLESTE

DANS LA DIVINE COMÉDIE

(*Suite et fin*[1].)

Définissons maintenant la sorte de bonheur qu'il offre aux bienheureux sans distinction de provenance.

Si l'on songe qu'il désigne quelquefois son Paradis par le mot de *pace*, on estimera qu'il leur donne tout d'abord la sérénité. En effet, certains habitants du ciel ont l'esprit fort rassis; Piccarda fournit tranquillement les explications que veut Dante; Cunizza et Foulques de Marseille trouvent leur présence au Paradis aussi naturelle qu'elle nous paraît (qu'on me passe le mot!) choquante. Mais, dès que les grands personnages apparaissent, le ton change; les élus se désintéressent, nous le savons, de leurs affections particulières, mais ils prennent les intérêts généraux avec une chaleur qui doit fort troubler leur quiétude. Justinien, tout fier qu'il est de la grandeur romaine, fait la leçon avec quelque dépit aux factions qui déchirent l'Italie; Carlo Martello est assez mal édifié de son frère Robert de Naples; saint Thomas d'Aquin juge qu'il faut aujourd'hui peu d'étoffe pour faire les frocs des Dominicains qui observent exactement leur règle; saint Bonaventure ne voit guère parmi les Franciscains que des disciples indociles de leur maître; Cacciaguida qualifie d'éhontée la Florence de son temps; le cardinal Pierre Damien censure les prélats du jour, chargés de chair, dont les manteaux couvrent les palefrois, si bien que deux bêtes sont sous une même peau et il gourmande la patience divine. Saint Benoît nous assure

1. Voir *Bull. ital.*, t. XVI, p. 1.

que les couvents de son Ordre sont changés en cavernes. Dans un moment où Dante vient de s'écrier : « O joie, ô ineffable allégresse! O vie entière d'amour et de paix! », saint Pierre, tout à l'heure plein de bonhomie, s'écrie que les papes récents ont changé Rome en un cloaque infect et sanglant, et il se croit menacé par leurs satellites. A la vérité, ces éclats durent peu; cependant, la cour céleste s'y associe quelquefois; l'approbation qu'y recueille Pierre Damien se marque par un cri dont rien ici-bas ne donnerait une idée[1]; aux paroles de saint Pierre, une éclipse se produit dans le ciel des bienheureux. Béatrix le prend sur un ton moins lugubre; elle se moque des prédicateurs ridicules, et elle aussi, d'une autre manière, compromet un peu le décorum de la sainteté.

Dante, qui avait égayé l'Enfer avec les déconvenues de ses diables, ne se proposait certainement pas de nous faire sourire des saints. Mais il souffrait, il n'était pas sûr d'entendre sonner l'heure de la justice; aussi, à son insu, il prêtait aux ministres de Dieu son impatience, son inquiétude. Il les laissait oublier le mot de Béatrix : « L'épée du ciel ne frappe ni trop tôt ni trop tard, sauf à l'avis de ceux qui redoutent ou appellent ses coups[2]. » Il écrit que peu de places demeurent vacantes au Paradis et qu'il s'y rencontrera au total moins de chrétiens que de juifs de l'Ancien Testament qui auront cru par avance en Jésus-Christ[3], sans s'apercevoir qu'à ce compte l'Incarnation aurait fait plus de mal que de bien.

Mais enfin l'état normal des habitants du ciel dantesque est la joie. En quoi consiste leur félicité?

Fénelon, dans son roman épique, nous a donné une admirable description de béatitude céleste; il s'est bien gardé de faire un ciel chrétien qui supposerait un amour de Dieu que les païens même pieux n'ont guère connu, surtout aux époques primitives; mais, en s'inspirant à la fois de sa tendresse un peu abandonnée de mystique et de son intelligence du génie grec épris de jouissances calmes et de beaux horizons,

1. *Paradis*, XXI, 136-142.
2. *Ibid.*, XXII, 16-19.
3. *Ibid.*, XXX, 131-133; XXXII, 37-40.

il a tracé un tableau charmant où la matière garde la saillie, le relief des contours, et pourtant est spiritualisée :

« Une lumière pure et douce se répand autour du corps de ces hommes justes, et les environne de ses rayons comme un vêtement... C'est plutôt une gloire céleste qu'une lumière; elle pénètre plus subtilement les corps épais que les rayons de soleil ne pénètrent le plus pur cristal; elle n'éblouit jamais, au contraire, elle fortifie les yeux...; c'est d'elle seule que ces hommes bienheureux sont nourris; elle sort d'eux et elle y entre, elle les pénètre et s'incorpore à eux comme les aliments s'incorporent à nous. Ils la voient, ils la sentent, ils la respirent; elle fait naître en eux une source intarissable de paix et de joie; ils sont plongés dans cet abîme de joie comme les poissons dans la mer...[1]. »

Dante a voulu dans son Paradis plus de mouvement et d'action; il l'appelle une *paix*, mais aussi un *jeu*. Les flammes qui le peuplent sont mobiles; la joie se marque chez elles par un accroissement soudain de rapidité, d'éclat. Leurs mouvements sont quelquefois bizarres; aux majestueuses évolutions d'ensemble, elles entremêlent des rondes intimes pour célébrer le plaisir de se rencontrer; elles se groupent comme des oiseaux dans l'air pour former des lettres, des maximes et même un aigle qui parle et qui parle à la première personne du singulier. Le Moyen-Age aimait la bizarrerie; Dante aimait l'étrangeté parce qu'elle frappe et peut-être comme garant de sa véracité près du populaire qui prendrait ses inventions surprenantes pour de ces choses « qu'on n'invente pas ». L'effet sur le lecteur moderne est naturellement moins heureux. Nous souhaiterions aussi qu'au lieu de nous répéter que les concerts des bienheureux enchantent l'oreille, Dante s'essayât à les reproduire; il ne fait parler ni Dieu ni la Vierge, soit! mais un grand poète profondément religieux pourrait s'aventurer à faire chanter les saints. En revanche, jamais poète n'a déployé plus de grâce et d'éclat pour décrire les jeux de lumière que forment à certains moments les ébats

1. *Télémaque*, l. XIV.

des âmes saintes. Quel malheur que Victor Hugo n'ait pas eu l'idée de traduire des passages que seul il était capable de reproduire! Fidèle ou infidèle, sa version en eût admirablement mis en relief l'incomparable beauté.

Une autre satisfaction offerte par Dante aux bienheureux et goûtée par lui-même avec délices est la pleine satisfaction de l'intelligence. Dans son Paradis, on adore Dieu de toute son âme, mais on reçoit en outre une réponse à toutes les questions qu'on peut se poser sur la cosmographie, la philosophie, la théologie.

Tout d'abord, l'ascension de Dante à travers les planètes est l'occasion pour lui de déployer ses connaissances en astronomie, et, comme pour mieux tenir le vulgaire à distance, il explique les mouvements des astres en périphrases mythologiques; de temps en temps il aime à être, en un sens plus exclusif que son Aristote, le maître de ceux qui savent; il ne lui déplaît qu'à demi d'être inaccessible pour les autres, sauf à toucher quelques points qui piqueront la naïve curiosité des simples; la mère de Villon entendrait avec plaisir les réponses qu'il obtient d'Adam. Il sait tout ce qu'on peut ou croit savoir de son temps; il fait attention à tout, il s'inquiète de cette centième portion de jour qu'on néglige dans le calendrier, mais qui avec le temps brouillera les saisons. A plus forte raison veut-il qu'on résolve pour lui toute sorte de difficultés de la philosophie, de la théologie (pour la politique, il ne la met plus sur le tapis, c'est spontanément que Justinien gourmande les Gibelins). Dès ses premiers pas dans l'autre monde, Dante avait soulevé bien des problèmes sur l'âme, mais Virgile l'avait souvent renvoyé à Béatrix; il se dédommage maintenant. Quelques-unes des questions qu'il pose touchent à des dogmes, d'autres hantent les esprits, par exemple le peu de ressemblance des fils avec leur père, mais la curiosité de Dante ne paraît pas déplaire aux puissances célestes, si indifférent qu'en soit l'objet au salut du chrétien ou à la prospérité des États. Tous les saints possèdent déjà sans doute les explications qu'il sollicite; aussi on lui répond sur tout, on prévient même souvent ses interrogations; Béatrix le laisse

dérouler son opinion sur les taches de la lune, puis elle le réfute en se proportionnant à lui, pas trop cependant, car elle veut faire travailler son esprit; elle l'invite, qui le croirait? à vérifier ses affirmations, lui indique une expérience à faire avec des miroirs. Dante est si consciencieux dans sa recherche de la vérité que, tout en admirant les procédés de saint Dominique, il ne peut pas s'empêcher d'avouer combien est embarrassant le cas du païen qui n'a jamais entendu parler de l'Évangile et qui observe la loi naturelle. Autour de lui, les poètes étaient soit des adeptes de la gaie science qui paraphrasaient l'éloge du printemps ou se traînaient sur quelques maximes platoniciennes, soit de lourds compilateurs. Dante s'est assis à l'école de la science sans lui marchander son temps; il s'est passionné pour elle; il lui a semblé tout naturel de faire d'elle un des plus nobles attraits de son *Paradis*.

Certes, ce *Paradis* est incomplet, ingénu; mais, sans même rappeler la vigueur, l'éclat avec lesquels Dante a conçu et exécuté son poème, voyons si, dans un sujet analogue, un poète beaucoup plus prémuni par les circonstances contre l'ingénuité, n'y a pas donné bien davantage. Disons quelques mots du *Bonheur*, de Sully-Prudhomme. L'idée, fort juste et fort utile, en est que le vrai bonheur naît du devoir accompli. Mais jamais conte de fées n'a contenu plus de merveilleux que la fable de ce poème et d'un merveilleux qui nous étonne bien autrement que celui de Dante. Faustus, en arrivant dans l'autre monde, y retrouve Stella qu'on n'a pas voulu lui accorder parce qu'il n'était pas de son rang et qui en est morte; ils se promènent délicieusement ensemble dans un Éden, où l'on ne voit d'autres habitants que de hardis cavaliers, esclaves jadis sur la terre, qu'on n'aperçoit qu'un instant. Faustus, s'y mettant un peu tard, interroge tous les philosophes et conclut, encouragé par Pascal désabusé, que la recherche de la vérité suprême est stérile : le sage doit s'abandonner à la vie du sentiment. Mais les plaintes qui s'élèvent de notre planète percent le cœur de Faustus qui rêve d'aller guérir (on ne dit pas comment) les souffrances de l'humanité.

Stella s'effraie de ce projet, mais cesse de s'y opposer à la condition que Faustus l'y associera. La Mort consent à les y aider; elle les rapporte sur terre dans un songe. Seulement, lorsqu'ils abordent, l'humanité n'existe plus; les plantes et les animaux occupent seuls le domaine sur lequel l'homme a prétendu régner. Alors Stella propose à Faustus de fonder à eux deux une humanité nouvelle, qu'ils préserveront de tous les préjugés. Faustus essaie de lui persuader qu'il vaudrait mieux pour elle et pour les générations futures s'en abstenir; mais elle insiste, et, en récompense de leur généreux projet, la Mort les reporte sur-le-champ tous deux dans l'Éden où désormais ils goûteront une félicité sans trouble.

Assurément, il y a, dans le détail du poème, de la délicatesse et de l'élégance, avec du prosaïsme et de la diffusion. Mais c'est désorienter le lecteur que de le conduire dans un Éden sans Dieu; c'est seulement, en effet, tout à la fin du poème qu'on y nomme Dieu, qui ordonne à la Mort de ramener les deux mortels au séjour céleste. Sully-Prudhomme a beau nous avertir dans sa préface que la vie future et l'existence de Dieu lui paraissent hypothétiques; il veut uniquement, dit-il, offrir aux âmes une rêverie qui les console pour quelques instants. Encore faut-il qu'une fiction satisfasse aux exigences logiques des lecteurs. Tant que vous me laissez sur la terre que je vois et que je touche, je puis bien admettre, si vous le voulez, que la terre se gouverne d'après ses propres lois, parce que je suis habitué à ses actes; mais quand vous me parlez d'un monde surnaturel où montent les plaintes de la terre, d'où l'on revient, chose étrange, sur l'aile de la Mort et où l'on retournera par le même véhicule, il me faut absolument le nom du magicien qui préside à ce monde fantastique. Nous ne croyons pas à l'Éden de Sully-Prudhomme, même pas de cette foi poétique que nous accordons aux Champs Élysées d'Homère. Il n'a pas voulu cemme Dante nous étonner, mais nour charmer, et c'est son poème qui nous paraît un conte bleu.

Puis, ce souci des misères humaines, cette religion du devoir, non seulement Faustus et Stella, mais Sully-Prudhomme

y arrivent bien tard. Stella sur terre a été une jeune fille honnête et obéissante, mais quelques vers seuls l'indiquent; toute la première partie respire la volupté; le parfum des fleurs senti avec raffinement, l'amour, même la possession charnelle, quoique exprimée avec réserve, voilà l'âme de l'ouvrage. A la fin, Faustus et Stella seront récompensés pour avoir pratiqué la vertu à la mode, la pitié pour le pauvre; nous nous attendions un peu à ce contraste avec Dante depuis le passage où le poète avait épousé les doléances du socialisme, affirmant que la liberté n'est rien sans le confortable. Mais la vertu n'est pas tout entière dans la pitié : quel accueil fait-on dans l'autre monde à la bravoure, à la probité, etc.? Et à ceux qui avant Faustus et Stella ont bien vécu, et par contre à ceux qui ont vécu dans le vice?

J'ai un peu peur que Sully-Prudhomme ne se soit pas fait une idée bien nette de la vertu. Il lui échappe quelques paroles hétéroclites. Ce n'est pas une vraie pudeur qui fait expliquer à loisir par une vierge pourquoi elle va s'abandonner tout entière à son époux.

> ... Affranchie enfin[1] des pudiques effrois,
> L'âme, vêtue ici d'une chair éthérée,
> Sœur des lèvres, s'y pose en paix désaltérée
> Et goûte une caresse où, né sans déshonneur,
> Le plaisir s'attendrit pour se fondre en bonheur[2].

Voilà de bien jolis mots, mais la vraie pudeur, en pareil cas, se tait. — Lorsque Stella veut fonder une nouvelle race, Faustus lui dit :

> Toi, l'angélique épouse, au bonheur exempté
> Des poignantes rançons de la maternité,
> Sans partage chérie, invulnérable amante,
> Quel besoin d'un martyre imprudent te tourmente[3]?

Mettez cela en prose et vous verrez le noble conseil!

Jusqu'à la tendresse pour la misère me paraît ici un peu apprise. Sully-Prudhomme ne riait guère, et pourtant il

1. Notez ce mot.
2. IVe vol. des *Œuvres de Sully-Prudhomme*, p. 351-2, dans l'édition de Paris, Lemerre, 1897.
3. *Ibid.*, p. 366.

manquait, si je l'ose dire, de sérieux. Aime-t-on vraiment l'humanité quand à plusieurs reprises on lui reproche de se nourrir de chair, quand on se félicite de la voir évincée du globe par des êtres inférieurs? Sully-Prudhomme entonne un hymne en l'honneur des animaux, que la disparition de notre espèce affranchit :

Et si les carnassiers leur font la chasse encore,
Si le meurtre n'a pas pris fin,
Du moins plus de ripaille où le rire sonore
Ose absoudre la dent! Plus rien qui déshonore
L'œuvre fatale de la faim!
O terre, elle a cessé l'injure impérieuse
De la race humaine à tes droits[1]!

Comment le poète ne s'est-il pas aperçu que cette déclamation jurait non seulement avec le ton, mais avec l'esprit de son poème?

Comme il n'a jamais prétendu au génie, il serait injuste de le comparer à Dante s'il s'agissait de puissance d'imagination, d'originalité de style. Tout ce que je veux dire est que son poème sent l'artifice et le jeu d'esprit d'un bout à l'autre, tandis que Dante peut bien avoir çà et là un peu aménagé l'autre monde à sa guise, mais, dans l'ensemble, sa conception se tient. Son Paradis, auquel il croit, est vraisemblable, ou du moins possible; celui de Sully-Prudhomme, auquel Sully-Prudhomme ne croit pas, ne satisfait ni les âmes simples ni les âmes qui ne confondent pas la délicatesse du style avec la mâle élévation des sentiments. Et Dante a subi l'épreuve de six siècles!

Charles DEJOB.

1. *Ibid.*, p. 351-2.

LES POÉSIES LYRIQUES DE BOCCACE

A PROPOS DE DEUX ÉDITIONS RÉCENTES

(Suite et fin[1]*.)*

III

Il y a peu d'observations à présenter sur le chapitre IV de l'Introduction *(La lezione)*, ou du moins il y en aurait trop si l'on voulait entrer dans tous les détails. D'une façon générale, sur cette question délicate de la graphie, M. Massèra s'est inspiré de principes généraux qui me paraissent fort sages, et j'arrive aussitôt à son chapitre V, qui traite du classement des poésies de Boccace. L'ordre adopté par le nouvel éditeur, en opposition avec Baldelli, et indépendamment de toute intention connue du poète, est l'ordre chronologique. M. Massèra justifie ce parti par d'excellentes raisons, et expose avec beaucoup de prudence pour quels motifs ce classement ne peut avoir qu'un caractère approximatif (p. CCLVII). L'entreprise était très séduisante, et nous devons nous applaudir de la voir réalisée par un savant aussi bien préparé à sa tâche. Mais ici encore je me permets de regretter qu'il n'ait pas plus nettement expliqué pourquoi les résultats de son effort sont forcément précaires ; serait-ce parce qu'il n'a pas voulu s'en rendre entièrement compte lui-même? Il a bien fait de tenter l'aventure ; mais il ferait mieux encore s'il n'avait pas une foi inébranlable dans ses conclusions. Défions-nous de nos trop ingénieuses constructions ; nous risquons toujours de les prendre pour des réalités.

La réalité vraie, c'est que, la majorité des *Rime* de Boccace étant d'inspiration amoureuse, on ne peut les classer que par rapport à un amour unique, représenté par Fiammetta, puisque

1. Voir *Bull. ital.*, t. XVI, p. 10.

toute donnée précise fait défaut sur les autres, puisqu'on ne les distingue même pas. Or, ce postulat d'un amour unique n'est nullement un axiome; s'il ne peut être démontré, c'est principalement parce qu'il est faux. M. Massèra déclare, avec sa loyauté habituelle, qu'un doute subsiste touchant la possibilité que d'autres femmes aient reçu les hommages poétiques de Boccace, un doute, ajoute-t-il (p. CCLVII), « qu'aucune considération ne saurait dissiper »; mais il ne fait cette réserve que pour nous inviter à « glisser » avec lui *(passando sopra il dubbio...)*. Glissons, je le veux bien; mais prenons garde de tomber. Car enfin comment pourrait se justifier cette idée que Boccace n'a chanté que Fiammetta? Il ne faut pas se laisser influencer par l'exemple de Dante, dans la *Vita nuova*, ou de Pétrarque, dans son *Canzoniere*. L'un et l'autre certainement ont célébré d'autres dames que Béatrice et Laure; mais chacun d'eux, en composant son recueil à la gloire de l'« unique », en a éliminé tout ce qui ne pouvait pas au moins avoir l'air de se rapporter à elle. Où prend-on que Boccace se soit jamais livré à un pareil travail de sélection? Dira-t-on qu'au moment de jeter ses poésies lyriques au feu, il préserva justement ses sonnets pour Fiammetta? C'est l'hypothèse la moins soutenable, outre qu'elle fait injure à sa sincérité; car si, pour son usage personnel, il avait mis à part ces poésies, qui pouvaient en effet lui être particulièrement chères, c'est elles qu'il aurait trouvées les premières à portée de sa main, au moment où il les détruisit d'un geste impétueux, tandis qu'il avait semé les autres aux quatre vents de ses fantaisies. Je ne soutiens certes pas que les choses se passèrent précisément ainsi, et même je n'en crois rien; mais je suis sûr que l'hypothèse inverse est tout aussi inconsistante.

En attendant, que savons-nous? Ceci : que Boccace a beaucoup aimé, au sortir de l'adolescence, à Naples, avant même d'avoir connu Fiammetta, et dans sa maturité, à Florence, ailleurs encore sans doute, et aussi que ses talents poétiques le servaient auprès de ses conquêtes. Et rien n'aurait échappé de toutes ces « rime sparse » ? Si, il subsiste un sonnet, le n° 82, où il est question d'une femme en deuil, généralement identi-

fiée avec la veuve du *Corbaccio*, et c'est une hypothèse en effet fort séduisante. Mais attention! Si l'on admet que Boccace a composé des poésies pour d'autres que pour Fiammetta, et que telle de ces poésies a pu échapper à la destruction (le sonn. 82, justement, est un des plus répandus dans les manuscrits), comment peut-on soutenir que toute poésie de lui qui ne renferme aucune détermination spéciale doive être considérée comme se rapportant à Fiammetta? M. Massèra n'hésite pas : pour lui, la série de vingt-six pièces qu'il numérote de 29 à 54, et sur l'interprétation desquelles ont été exprimées les opinions les plus disparates, doivent être purement et simplement « restituées à Fiammetta » (p. CCLXXIII). Soit; qu'on les lui restitue; j'en suis tout à fait d'avis, s'il s'agit d'un simple artifice, disons même d'un expédient, destiné à faciliter le classement de ces poésies, classement qui, sans cela, serait en effet impossible. Mais si de mon adhésion purement provisoire, et limitée à un objet très particulier, on essayait de tirer parti pour m'engager ensuite à accepter de nouvelles conclusions, fondées sur l'interprétation de ces poésies comme se rapportant à Fiammetta, qui ne voit qu'il faudrait protester avec la dernière énergie? La prétention d'édifier la certitude sur une base d'hypothèses non démontrées est une des formes de raisonnement les plus vicieuses qui se puissent imaginer. Il vaut la peine d'en citer quelques exemples.

Voici notamment le sonnet 47 (n° 86 de l'éd. Baldelli), au sujet duquel j'ai déjà eu le chagrin de me trouver en désaccord avec mon très regretté collègue et ami Arnaldo Della Torre, dont M. Massèra reprend la thèse : il y est question de cinq ans pendant lesquels le poète a courtisé une beauté, avec si peu de profit qu'elle ne s'est même pas informée du nom de son adorateur. Comme nous ne connaissons pas d'autre passion amoureuse de Boccace ayant duré plus de cinq ans, il ne peut être question ici que de Fiammetta (p. CCLXXVII, note); or cette conclusion ne tient debout qu'à condition de sous-entendre ce postulat, dont chacun appréciera la légitimité : « ...étant donné que nous n'ignorons aucune circonstance des entreprises amoureuses de Boccace, ni les noms de celles qu'il courtisa, ni

la durée ni le succès de sa poursuite » ; et voilà comment, dans les problèmes chronologiques si complexes que soulève la jeunesse du conteur, les cinq ans du sonnet 47 jettent un trait de lumière éblouissante, qui éclipse tout le reste [1]. — Passons au sonnet 71 : le poète y énumère les obstacles qui peuvent se dresser devant un voyageur, montagnes, vallées, forêts, fleuves, pluies, tempêtes sur terre et sur mer; tout lui a été facile à surmonter, puisqu'il allait rejoindre sa dame; mais en arrivant, il la trouve froide et dédaigneuse, en sorte qu'il regrette d'avoir échappé à tant de dangers. M. Massèra a découvert que ce sonnet décrit précisément l'itinéraire de Florence à Naples et qu'il se rapporte à la trahison de Fiammetta; en foi de quoi il le place immédiatement avant la malédiction que le poète lance contre Baies (n° 72). A dire vrai, le sonnet du voyage, pour qui le lit sans aucune idée préconçue, ne contient pas un mot qui désigne une infidélité *(Truovo mi sdegni e non so per quai merti)*. Ailleurs, dans un sonnet fort vif sur la corruption de Naples et sur la fausseté de sa dame « qui veut la mort » de son amant, M. Massèra ne trouve aucune allusion à une inconstance de Fiammetta [2] (pour ce motif ce sonnet, n° 48, est placé dans un tout autre groupe; il n'aurait pas fallu au moins le séparer du n° 65); mais dans les « dédains » du sonn. 71 il reconnaît, sans hésiter, la trahison caractérisée que Boccace

1. Je n'exagère rien. Avant la publication de l'édition critique des *Rime*, A. Della Torre se demandait avec curiosité. dans la *Rass. bibliogr. della lett. ital.* (1914, p. 120) comment M. Massèra pourrait concilier l'attribution à Fiammetta du sonnet des cinq ans, avec la date de l'*innamoramento*, à laquelle le même auteur s'était rallié (comme moi), le 30 mars 1336. Rien de plus simple: M. Massèra prend le point de départ des cinq ans en novembre-décembre 1334, et admet qu'en 1339 Fiammetta ne connaissait pas encore le nom de Boccace; cette solution revient à sacrifier à la seule interprétation du sonnet 47 toutes les autres données du problème.

2. Il faut mettre sous les yeux du lecteur les expressions mêmes de ce sonnet (p. 65) :

Come potevi tu già mai sperare
Che...
... dove fu Parthenope sepolta,
Ov' anchor le syrene uson cantare,
Amor, fede, honestà potesse stare
O fosse alcuna santità raccolta?
E stu 'l vedevi, come t' occuparo
I falsi occhi di questa che non t' ama?
. . . .
Fuggi *colei che la tua morte brama!*

dit ailleurs avoir constatée de ses propres yeux ! — D'autre part, il ne s'est pas dit que l'énumération :

> L' aspre montagne et le valli profonde,
> I folti boschi et l' acqua e 'l ghiaccio e 'l vento,
> L' alpi selvaggie, etc.

n'était peut-être qu'un artifice de rhétorique familier à Boccace (voir 50, 63, 86, 88) ; non, c'est la description fidèle du chemin qui mène de Florence à Naples, tel qu'on le retrouve dans le *Filocolo* (p. CCLXXXIII, note 3). Puisque M. Massèra attache une signification documentaire aux routes suivies dans leurs voyages par les personnages de ce roman, je lui recommande la traversée directe, *par mer*, de Vérone (Marmorina) à Pise (Alphea), au moment du départ de Florio pour l'Orient ! — Mais ces doutes n'effleurent que les esprits timorés ; quand on tient la vérité, on ne la lâche pas pour si peu. Et puisque le sonnet 71 prouve que le poète s'aperçut de la trahison de Fiammetta à son retour de Florence, cette trahison, aussi bien que ce retour, se place donc en 1342, Boccace, comme chacun sait, ayant passé l'année 1341 en Toscane. Par ce raisonnement, on est amené à abolir le témoignage de l'amant trahi, tel qu'il est contenu dans ses lettres de 1339-1340 dont nous possédons une copie autographe [1], et l'on enrichit sa biographie de deux détails entièrement inédits : d'une part, Fiammetta n'a été infidèle que pendant une absence de son poète ; de l'autre, on apprend que celui-ci revint à Naples en 1342. Est-il besoin de relever que ces deux points sont en contradiction formelle avec les allusions, multiples et développées, à l'histoire de ses amours telle que Boccace l'a contée dans le *Filocolo*, l'*Ameto* et la *Fiammetta?*

Je ne reviendrai pas sur ces ennuyeuses questions de chronologie. Après les avoir étudiées longuement, sous toutes leurs faces, j'ai proposé naguère mes solutions ; M. Massèra en a exposé d'autres, qui diffèrent sur plusieurs points des miennes. Ses raisons ne m'ont pas convaincu ; les miennes ne

1. Le raisonnement destiné à ruiner l'autorité de ces lettres sur ce point particulier, se lit dans le *Giornale storico della lett. ital.*, vol. LXV, p. 391-392.

l'ébranlent pas; cela est regrettable pour lui comme pour moi, mais la raison me dit qu'il y a de plus grands malheurs; je n'insiste donc pas. Dans un récent article, où il veut bien discuter mes travaux sur Boccace avec une ampleur dont je suis confus[1], M. Massèra a cru pouvoir distinguer chez moi la résolution bien arrêtée de maintenir intégralement, sur tous les points, les idées que j'ai une fois énoncées; « c'est là, ajoute-t-il, une marque de fierté et de confiance en soi qui plaît (*simpatica*); mais la vérité n'a rien à y gagner[2]. » Ce rappel au respect de la vérité est présenté en termes trop courtois, tout l'article qui l'encadre est trop amical pour que je n'essaie pas d'en faire mon profit, en conscience. Une seule chose surprend, c'est que M. Massèra n'ait pas semblé prévoir avec quelle facilité la remarque pourrait lui être retournée. Mais non; ce n'est pas moi qui lui reprocherai de s'obstiner, car je suis aussi sûr de sa parfaite bonne foi que de la mienne. Il faut croire que nous ne parlons pas le même langage, voilà tout; et je voudrais en donner un dernier exemple, qui intéresse encore directement les poésies amoureuses de Boccace.

IV

La question est celle de la personnalité historique de la femme que le poète a chantée sous le nom de Fiammetta; à en croire M. Massèra, ce fut non une Maria, comme on le dit communément, mais une Giovanna d'Aquino, sur laquelle il a pu fournir quelques données biographiques précises, et dont il nous invite à visiter le mausolée, en l'église S. Domenico Maggiore, à Naples[3]. Comme j'ai déjà exposé mon sentiment sur cette curieuse thèse[4], il m'aurait convenu de n'en plus reparler. Mais M. Massèra revient à la charge; il insiste sur l'importance du texte, jadis signalé par M. G. Volpi, où le poète dit que le nom de sa dame est « di grazia pieno »[5]; cette

1. *Giornale storico*, t. LXV (1915), p. 390 sqq.
2. *Ibid.*, p. 405.
3. *Zeitschrift für rom. Philologie*, t. XXXVI, (1912), p. 201.
4. *Giornale storico*, t. LX (1912), p. 450.
5. Dédicace du *Filostrato*; voir *Giornale storico*, t. LXV (1915), p. 389.

expression ne fait-elle pas penser à un vers connu de Dante (*Par.*, XII, 80), où nous voyons clairement que la signification alors admise de ce nom, d'après saint Jérôme, Isidore de Séville, Uguccione, était « gratia domini »? Pour refuser de reconnaître une Giovanna dans la dame de Boccace, il faut être aveuglé par une idée préconçue, l'idée qu'elle s'appelait Maria. Et tous les biographes souffrent de cet aveuglement! M. Massèra se désole de le voir partagé par M. F. Torraca, avec lequel je n'ai pas l'habitude de me trouver si bien d'accord. Il pourrait ajouter que M. Volpi, jadis attentif à l'expression « nome di grazia pieno », a retiré son observation depuis lors, et préféré les ténèbres à la lumière. D'où vient donc la force malfaisante de cette idée préconçue en faveur de Maria?

Ce n'est pas à M. Massèra que je rappellerai les textes formels, d'une authenticité inattaquable, où Boccace dit que sa dame s'appelait Maria, car il les connaît aussi bien que personne; il les connaît, mais il n'en a cure, et c'est ce qui rend si vaine toute discussion avec lui. Du moins lui aurait-on été reconnaissant de ne pas exclure de ses deux éditions des *Rime* certaines pièces, tirées d'autres œuvres, dont j'ai déjà, plus haut, regretté l'absence; il y a notamment un sonnet où le lecteur aurait eu plaisir et profit à lire, sous une forme aussi claire que dans un acte d'état civil, à côté du nom du poète en toutes lettres :

Giovanni di Boccaccio da Certaldo,

celui de sa dame, successivement sous deux formes, l'une allégorique : « Cara Fiamma », l'autre dépouillée de tout voile : « Madama Maria »[1]. Quelle place ce texte formel laisse-t-il à une Giovanna? Nous nous sommes trouvés plusieurs, sans nous être entendus, pour penser que l'expression « nome di grazia pieno », lorsqu'il s'agit d'une Maria, pouvait à la rigueur se justifier par un texte latin assez connu, même des ignorants, sous sa forme latine, où il est question d'une « Maria gratia plena »; c'est une explication qui ne vaut peut-être pas cher, mais c'est une explication.

1. Premier sonnet (en acrostiches) de l'*Amorosa visione*.

Il paraît qu'elle ne vaut rien du tout, parce que, dans la salutation angélique, c'est la *personne* de Marie qui est pleine de grâce, tandis que, lorsqu'il s'agit d'un Jean ou d'une Jeanne, c'est leur *nom* seul qui est en cause, distinction simple autant qu'essentielle, paraît-il[1] — comme si le sens d'un mot ne s'appliquait pas nécessairement à l'objet qu'il désigne, et le sens d'un nom à la personne qui le porte! Que veut dire Dante lorsqu'il s'écrie, en parlant des parents de saint Dominique (*Par.*, XII, 79-80) :

O padre suo veramente Felice,
O madre sua veramente Giovanna?

Simplement ceci : la valeur expressive, en quelque sorte prophétique, de ces noms s'est pleinement réalisée dans ces deux personnages : le père a été vraiment *heureux*, la mère a été vraiment *comblée par la grâce divine*. En quoi cette façon d'être comblée de grâce diffère-t-elle essentiellement de celle dont parlait l'ange Gabriel à Marie?

Il y a une difficulté sérieuse sur laquelle M. Massèra a parfaitement raison d'attirer l'attention et que je ne me dissimule pas : il est étrange que la même circonlocution soit employée par le même auteur, ici pour désigner une Maria, c'est-à-dire dans un sens dont nous n'avons pas d'autre exemple, et là pour l'appliquer à un Giovanni ou à une Giovanna, en conformité avec l'usage alors courant; Boccace dit, en effet, de son propre prénom qu'il est « pieno di grazia »[2]. Cette difficulté, aucune interprétation ne permet de l'esquiver; il faut donc l'aborder de front; or, elle ne comporte que deux solutions : ou bien Fiammetta s'est appelée Giovanna, et alors il faut expliquer comment Boccace a pu la désigner ailleurs, sans équivoque possible, sous le nom de Maria; ou bien elle s'est appelée Maria, et il faut justifier l'expression insolite qu'il applique à ce nom, « di grazia pieno ». Si je penche pour la seconde solution, c'est que je crois y saisir quelque vraisem-

1. *Giornale storico*, t. LXV, p. 389.
2. *Giornale storico*, t. LXV, p. 389; il faut remarquer qu'à cet endroit les exemples cités dans la note 3, et tirées du *Filocolo*, ne se rapportent pas à Fiammetta.

blance; la première, jusqu'à nouvel ordre, m'a tout l'air d'être indémontrable. Partant des déclarations les plus nombreuses et les plus explicites de Boccace, et m'y attachant avec résolution, je pense que l'application au nom de Maria de la locution « di grazia pieno » est une fantaisie personnelle du romancier, une espèce de jeu de mots, autorisé par la réminiscence « Maria gratia plena », et qui présentait un double avantage : par là Boccace déroutait ses lecteurs, et il rapprochait dans une sorte de parenté, le nom de sa dame et le sien propre. La valeur de cet artifice peut être discutée (du reste Boccace n'y a recouru qu'une fois), mais les poètes et les amoureux en ont imaginé parfois de plus saugrenus. Croit-on que si réellement sa dame avait porté le même prénom que lui, Boccace n'aurait pas tiré un meilleur parti de cette circonstance? Et pourquoi dans ce cas l'aurait-il débaptisée en l'appelant formellement Maria? Qu'on me l'explique de façon plausible, et je confesserai mon erreur.

A défaut d'explication, M. Massèra déclare que la même femme « a été appelée par son poète tantôt Maria et tantôt Giovanna »[1]. Mais cette remarque est inexacte, et doit être rectifiée ainsi : Fiammetta est désignée par Boccace, 1° sous le nom de Maria, en toutes lettres, dans le sonnet cité de l'*Amorosa visione;* 2° par une périphrase fort claire désignant la mère de Jésus, en deux passages du *Filocolo* et dans un de l'*Amorosa visione*[2]; 3° par la périphrase « nome di grazia pieno » dans un seul passage (dédicace du *Filostrato*). Toute la question est de savoir si ce texte unique doit prévaloir contre les quatre autres, plus explicites, ou bien si cette fantaisie isolée ne se justifie pas par certaines précautions, nécessaires dans une épître dédicatoire, écrite au temps où le commerce du poète avec Fiammetta était le plus passionné. Telles m'apparaissent les données du problème; que chacun

1. Article cité p. 390.
2. *Filocolo*, t. I, p. 4 : « Lei nomò del nome di colei che in sé contenne la redenzione del misero perdimento che avvenne per l'ardito gusto della prima madre. » — *Ibid.*, t. II, 30 : « Il suo nome è qui, da noi, chiamato Fiammetta, posto che la più parte delle genti del nome di colei la chiamino per cui quella piaga, che il prevaricamento della prima madre aperse, si richiuse. » — Voir encore *Amorosa visione*, cap. 43, vers 55 et sqq.

en dégage la conclusion qu'il jugera la plus conforme à une saine logique.

Dans l'introduction à son édition critique des *Rime*, M. Massèra a omis toute cette discussion, se bornant à renvoyer à ses *Studi boccacceschi* de 1912, ce qui est parfaitement légitime; mais cette discrétion devient un peu choquante dans l'*Avvertenza* de son *editio minor*, c'est-à-dire dans le volume destiné à la plus grande diffusion, auquel auront recours tous les lecteurs étrangers à nos discussions et à nos incertitudes. Là est exposé (p. XII et sqq.), comme un fait acquis, indiscutable et incontesté, que Fiammetta s'appelait Giovanna Sanseverino, comtesse de Mileto, fille (légalement) de Tommaso d'Aquino, comte de Belcastro, morte le 6 avril 1345, ayant dépassé de peu la trentaine, et après avoir donné jusqu'à quatre enfants à son époux. Ceux qui, sur Fiammetta, ne consulteront que cette source d'information ignoreront donc toujours que Boccace a exprimé lui-même, avec plus de clarté que ne l'ont fait beaucoup de poètes lyriques, le prénom sous lequel avait été baptisée sa dame, et que ce prénom était Maria. Cette attitude de M. Massèra est profondément surprenante. On pourra y louer une aimable fierté et une virile confiance en soi; mais pourquoi se donne-t-il l'air de chercher à surprendre l'adhésion de lecteurs non avertis? Quand on est bien assuré de posséder la vérité, et qu'on a nécessairement foi dans son triomphe, à quoi bon laisser voir tant de hâte à clore la discussion? Sans compter qu'il serait habile de faire assez crédit à l'intelligence de ses lecteurs pour ne pas leur dissimuler l'état réel des questions.

V

Après avoir relu les débris de la production lyrique de Boccace, on ne peut résister au plaisir de se recueillir un instant pour noter les impressions qu'on en a reçues. Comme la nouvelle édition ne renferme pas de textes inédits de quelque importance [1], ces impressions ne sauraient modifier beaucoup

1. Dans son *Introd. al testo critico* parue en 1901 (en collaboration avec L. Manicardi), M. Massèra avait déjà publié, p. 71-74, deux sonnets et un *capitolo* inédits.

les jugements portés précédemment; elles les confirment plutôt, en leur donnant plus d'autorité, puisqu'elles se dégagent d'un texte plus correct, et ce profit n'est pas de ceux que l'on puisse négliger[1].

Dans l'ensemble de l'œuvre de Boccace, ses poésies détachées n'occupent qu'une place secondaire, un peu effacée. La faute, sans aucun doute, en est pour une bonne part à l'état fragmentaire dans lequel nous sont parvenues les effusions de sa nature ardente; mais il faut tenir compte aussi du caractère assez particulier de son inspiration. Très sensible, très primesautier, Boccace s'exaltait, se désespérait ou se fâchait avec la plus grande facilité; il saisissait alors la plume et exhalait avec vivacité le sentiment qui bouillonnait en lui. Mais ce bouillonnement s'apaisait assez vite, et son esprit curieux, avide de sensations variées, passait à d'autres impressions, qu'il traduisait avec une égale aisance, avec une aussi charmante sincérité; il ne lui arrivait guère de se replier longtemps sur lui-même pour scruter toutes les nuances de son émotion ou de sa pensée. Cette poésie a donc quelque chose de superficiel; elle paraît avoir été généralement improvisée, dans son fond autant que dans sa forme.

Ce caractère d'improvisation donne à beaucoup de ces pièces fugitives un incontestable intérêt psychologique : nous y surprenons Boccace dans quelques-unes de ses attitudes familières, sans aucun apprêt; ici c'est l'amoureux qui s'abandonne à son rêve voluptueux, ou qui gémit, maudit et se désespère; là c'est le bourgeois ironique qui sourit, ou le citoyen susceptible qui se fâche. Nous y retrouvons les galanteries du *Filostrato,* l'ardente passion de la *Fiammetta*, l'invective plébéienne du *Corbaccio*, ou la gravité moralisante du *Trattatello* à la gloire de Dante. Mais l'impression, le sentiment ou l'idée qui inspirent le poète, sont rarement développés avec une ampleur suffisante; ils ne remplissent pas

1. M. Massèra a publié dans la *Miscellanea storica della Valdelsa*, t. XXII, p. 58-63, un discours sur *Giovanni Boccacci nella sua lirica*, dont on retrouvera quelques pages dans l'« Avvertenza » de son *editio minor,* p. XII sq. Il avait déjà traité, sommairement, la question littéraire *(L'arte nel Canzoniere)* dans l'*Introduzione* de 1901, citée à la note précédente, p. 57-67.

sans effort les limites, pourtant étroites, du sonnet; en sorte que, à côté de vers expressifs, jaillis avec force du cœur du poète, on en trouve d'autres plus languissants, conventionnels, que l'on taxerait volontiers de remplissage; il est assez rare de rencontrer une poésie qui satisfasse entièrement, qui soit d'un seul jet, où l'on ne trouve à relever ni une expression faible ni un vers raboteux. Parmi les pièces les plus parfaites figure une forte proportion de morceaux purement descriptifs, de ballades idylliques et sensuelles. La raison en est peut-être que ces poésies admettent une part de gracieuse convention; mais surtout c'est dans ce domaine de l'imagination pure que le souffle de Boccace se soutient le mieux sans effort.

Ces fragments lyriques épars souffrent grandement de l'inévitable comparaison avec le *Canzoniere* de Pétrarque, où une riche matière psychologique, longuement, amoureusement méditée, s'enferme dans une forme aux sonorités savantes, dans un style finement ciselé. Boccace était doué d'un sens artistique trop sûr pour ne pas s'en rendre compte de lui-même. Ce qui, chez lui, est facilité et heureuses rencontres, chez son grand ami est génie et patience. Aussi conçoit-on que, lorsqu'il eut la révélation des poésies de Pétrarque, il aperçut l'abîme qui le séparait de cette perfection.

D'ailleurs, quand renonçant à être lui-même Boccace imite, son modèle n'est pas habituellement l'amant de Laure, dont il connut trop tard le chef-d'œuvre, mais bien Dante et quelques autres poètes de l'école du *Dolce stil nuovo;* de cela les preuves abondent[1]. S'il se mit à l'école de Pétrarque, ce fut surtout lorsqu'il voulut diviniser à son tour le personnage de Fiammetta, et lui appliqua quelques traits de la Laure céleste; cependant, même alors il se souvint aussi beaucoup de Béatrice, et il est bien malaisé de distinguer la part de ces deux influences.

1. Voir par exemple F. Flamini, *Studi di storia letteraria* (1895). p. 20-22; cependant p. 19-20 M. Flamini donne Boccace pour un franc « pétrarquiste », et il déclare ne pouvoir décider si ce pétrarquiste avait commencé par être un disciple du *Dolce stil nuovo* (ce qui me paraît évident) ou « plutôt » s'il alterna, dès le début de sa carrière poétique, les deux manières. Je suis ici bien d'accord avec M. Massèra et avec A. Della Torre.

On a relevé pourtant quelques similitudes d'expression entre certains vers de Boccace et de Pétrarque, et il a semblé qu'il avait dû y avoir une réminiscence de la part du premier; or il s'agit de poésies juvéniles, sûrement antérieures à 1350, si bien que M. Massèra n'a pas hésité à mettre en avant l'hypothèse de remaniements que Boccace aurait fait subir à ses sonnets amoureux après avoir lu ceux de son ami. Cette supposition intéresse au plus haut point l'histoire de la formation du *Canzoniere* du conteur, et on est un peu surpris de la voir introduite seulement d'une façon incidente[1]; elle est en tout cas trop légèrement effleurée pour permettre ensuite de parler de cette revision comme d'un fait admis[2]. L'hypothèse d'un pareil remaniement est, par elle-même, tellement peu vraisemblable qu'il faudrait une démonstration en règle pour la faire accepter; a-t-on oublié que, lorsqu'il lut le *Canzoniere* de Pétrarque, le premier mouvement de Boccace fut, non pas de corriger ses propres essais, mais de les jeter au feu? D'autre part, l'état de dispersion dans lequel ils nous sont parvenus ne permet pas d'y apercevoir la moindre trace de classement, ni par conséquent de revision méthodique — c'est du moins ce que M. Massèra prouve fort bien contre M. Borghi.

En quoi donc consistent les réminiscences sur lesquelles se fonde la croyance en un travail de correction auquel Boccace aurait soumis ses poésies? M. Massèra en connaît certainement beaucoup[3]; mais à la vérité il n'en cite que deux, d'après M. Borghi, et elles sont d'une rare insignifiance. Ainsi Boccace a parlé de « parole soavi », et, dans le même vers, il applique l'épithète « dolce » à un sourire (sonn. 16); c'est la preuve qu'il a connu le vers de Pétrarque : *Le soavi parole e i dolci sguardi* (n° 273). A-t-il mentionné le zéphyr, à propos du

1. P. CCIX et CCLV.

2. P. CCLXIII; à cet endroit, par une inconséquence qui mérite d'être relevée, M. Massèra détruit lui-même sa thèse en écrivant : « Il son. II rappresenta, con immagini e concetti *che possono essere originali, ma possono anche derivar dal Petrarca...* ». Nous sommes donc dans le domaine des simples possibilités.

3. Il écrivait, avec L. Manicardi, en 1901, qu'il avait fait « una disamina minuziosissima delle imitazioni e rimembranze dantesche e petrarchesche nel *Canzoniere* (del B.), raccolte da noi in molto maggior copia di quello che fin ora avessero fatto gli studiosi di tale materia... ». Ce minutieux relevé aurait pu fournir la matière de notes fort instructives.

retour du « beau temps » (sonn. 60)? Comment douter qu'il ne pense à *Zefiro torna e'l bel tempo rimena?* Ce qui a lieu de surprendre, c'est qu'on relève seulement la présence de deux de ces expressions rebattues, banales, simultanément dans les sonnets des deux amis; on en pourrait citer trente ou cinquante autres analogues, qui se retrouvent chez n'importe quel poète, en n'importe quelle langue, et qui ne prouvent rien du tout. Des ressemblances même beaucoup plus caractérisées, comme on en observe dans le *Filostrato*, ne m'empêchent pas de penser, jusqu'à preuve du contraire, qu'avant 1350 Boccace n'a pas eu connaissance des œuvres italiennes de Pétrarque[1].

Cependant il faut convenir que la question est loin d'être épuisée; et comme il en est peu de plus importantes, en ce qui concerne l'œuvre lyrique du fameux conteur, elle mériterait d'être étudiée en elle-même avec une attention particulière.

Henri HAUVETTE.

1. Voir mon volume sur *Boccace* (1914), p. 89 note.

BANDELLO EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

(*Suite* [1].)

III

Un Poème inédit de Desportes sur « Les amours infortunées de Didaco et de Violante » [2].

« Desportes, corrige tes vers ! », disait à l'auteur des *Élégies* un de ses contemporains. Si l'on peut souscrire à certaines critiques contenues dans ce quatrain sévère, dont l'auteur est peut-être Ronsard [3], il faut avouer que le premier vers est

1. Voir *Bull. ital.*, t. XIII, p. 210, 331; t. XIV, p. 29, 211, 300; t. XV, p. 2, 56.

2. Mis en possession des notes laissées par notre très regretté collaborateur R. Sturel sur la fortune de Bandello en France au xvie siècle, nous sommes heureux de pouvoir publier cette troisième partie d'un travail, qui, sans les circonstances tragiques que nous traversons, aurait eu certainement de plus vastes proportions. Nous adressons ici, avant tout, nos remerciements émus à Mme R. Sturel, qui a bien voulu nous autoriser à insérer ce troisième chapitre dans le *Bulletin italien*, et qui nous a aidés à tirer parti des notes laissées par son mari.

Ces notes ne nous ont pas permis de reconstituer plus complètement le plan que Sturel se proposait de suivre; nous avons regretté notamment de n'y trouver aucune amorce utilisable de l'étude qu'il avait entreprise des tragédies françaises empruntées aux *Histoires tragiques*, étude annoncée dans les dernières lignes du chapitre précédent (*Bull. ital.*, t. XV, p. 73), et dont il nous avait entretenus. La seule partie entièrement mise sur pied est celle que nous donnons ici : c'est aussi celle qui avait été le point de départ de toutes les recherches de Sturel sur le succès du conteur lombard en France. Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que ce chapitre sur Desportes, tel que nous le lisons, a été rédigé avant les deux autres, déjà publiés. C'est une rédaction déjà assez poussée; mais, en raison des nombreuses corrections et surcharges que l'auteur y avait faites, elle n'a pourtant qu'un caractère provisoire; s'il l'avait reprise lui-même, il est certain que R. Sturel l'aurait profondément remaniée. Nous nous sommes appliqués, au contraire, à en respecter le plus possible la physionomie; il a bien été nécessaire d'y pratiquer quelques coupures, pour éviter des redites, et de faire quelques retouches de forme, notamment de choisir entre plusieurs rédactions d'une même phrase; mais notre unique préoccupation a été de rendre aussi fidèlement que possible la pensée de notre ami.

(*Note de la Rédaction.*)

3. Publié d'abord par Blanchemain dans les *Œuvres inédites* de Ronsard, en 1855, ce quatrain a pris place dans les *Œuvres* de ce poète (éd. Blanchemain, t. VIII, p. 130; éd. Marty-Laveaux, t. VIII, p. 418).

injuste. Desportes n'avait pas besoin de ce conseil, ou ne méritait pas ce reproche; car pas un poète du XVIe siècle, fût ce Ronsard lui-même, n'a autant que lui corrigé ses vers. Nous avons tort de nous le représenter comme un indolent, incapable de s'astreindre au labeur pénible de la retouche et de la refonte.

Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les diverses éditions de ses œuvres profanes parues de son vivant; chacune d'elles, pour ainsi dire, apporte des variantes à ses sonnets, à ses élégies, à ses poèmes. Tantôt il corrige un mot ou une phrase, tantôt c'est un développement entier de dix, vingt ou trente vers qu'il refait de toutes pièces, et tel de ses sonnets, d'une édition à l'autre, n'a conservé intacts que les cinq premiers mots. De ces corrections successives il y aurait à tirer plus d'une remarque intéressante. Mais une étude de ce genre ne devrait pas se borner à considérer les éditions : avant même de livrer ses œuvres aux imprimeurs, Desportes les avait communiquées à la cour; on en avait pris des copies, et lui-même avait dédié plus d'un poème, en manuscrit, à ses protecteurs, à ses amis ou à ses maîtresses. Nous avons la chance de posséder quelques-uns de ces recueils qui, pour la plupart des pièces, nous offrent un texte bien différent de celui de la première édition. Ces volumes contiennent en général des œuvres d'assez nombreux poètes du XVIe siècle, appartenant à l'école marotique aussi bien qu'à la seconde moitié du siècle, et ils semblent avoir été offerts par divers personnages à leurs maîtresses. L'un d'eux, le manuscrit 3333 de la bibliothèque de l'Arsenal, qui a été signalé par M. H. Martin dans son excellent Catalogue, porte la note suivante : « Ce livre a esté donné et envoyée *(sic)* à madame d'Aumont par le sr Lombart, gentilhomme servant de Monseigneur frère du roy et gouverneur de messieurs ses enfans, en l'an 1572[1]. »

Un autre recueil analogue se trouve dans la bibliothèque James de Rothschild; il a été étudié dans le *Bulletin des Biblio-*

1. H. Martin, *Catalogue des Mss. de la Bibl. de l'Arsenal,* t. III, p. 331.

philes (1909, p. 121-125), par le Dr Bouland, et M. E. Picot en a donné une description très complète dans le IVe tome de son si précieux catalogue (n° 3197, p. 584-591). Ce manuscrit paraît bien avoir été dédié à Marie de Montmorency, comme l'indiquent la pièce acrostiche du fol. 153 et aussi les monogrammes qui figurent sur la reliure; mais l'identification du donateur avec Henry de Foix, qui épousa en juillet 1567 Marie de Montmorency, fille du connétable, me paraît beaucoup plus discutable, et les arguments qu'a produits le Dr Bouland pour étayer cette hypothèse ne sont pas très convaincants. On peut s'étonner tout d'abord que Henri de Foix ait pour monogramme ΔΦ, car la particule nobiliaire, à cette époque, ne figurait pas dans les initiales. De plus, si le volume a été donné avant le mariage d'Henri de Foix et de Marie de Montmorency (il aurait donc été exécuté en 1565 ou 1566), comment peut-on expliquer la présence de pages blanches au milieu du volume? Et encore comment se fait-il que la même main, qui avait calligraphié le manuscrit, ait pu y insérer une épitaphe, d'ailleurs inédite, de Desportes, sur la mort du connétable, survenue seulement en novembre 1567? Pour ces diverses raisons, la thèse du Dr Bouland ne me paraît pas entièrement satisfaisante. Comment alors faut-il interpréter les ΔΦ ou Φ Δ enlacés? Si ces lettres ne sont pas (comme il se pourrait bien) de simple ornements ou des symboles, l'interprétation « Philippe Desportes, » n'aurait rien que de vraisemblable. Les œuvres de ce poète figurent en grand nombre dans le volume : il est vrai qu'elles y sont massacrées à chaque pas par le copiste; mais Desportes a pu ne pas en revoir de très près le texte avant d'en faire don à la princesse. D'ailleurs ceci n'est qu'une hypothèse.

Un troisième recueil, qui contient d'assez nombreuses œuvres de Desportes, dans un état sensiblement différent de l'édition originale, est le manuscrit fr. 842 de la Bibliothèque Nationale. Il présente les mêmes caractères que les deux volumes précédents, mais il est d'une écriture moins soignée, plus rapide et ne paraît pas devoir être rangé parmi les manuscrits de dédicace.

En réunissant ces trois recueils et quelques autres manuscrits moins importants, on peut constituer pour un grand nombre de pièces de Desportes, notamment pour toutes ses imitations de l'Arioste *(Roland furieux, Angélique, La mort de Rodomont*, etc.), pour quelques Élégies du premier livre et pour bon nombre des sonnets à Diane et à Hippolyte, un état du texte que nous fait connaître, sinon le premier jet du poète, du moins les tâtonnements qui ont précédé la publication de ses œuvres. Joints aux éditions successives dont j'ai parlé, ils nous permettent d'étudier d'une façon complète et sûre ses procédés littéraires—je n'ose pas dire son inspiration poétique. En particulier, si l'on veut le comparer avec ses modèles italiens, et rechercher comment il les a imités, on ne saurait négliger le texte que nous fournissent les manuscrits. En étudiant ces recueils, on s'apercevra aussi que Desportes, comme Ronsard et la plupart de ses contemporains, a successivement dédié ses pièces à différents personnages ; quelques vers à refaire, quelques expressions à changer, rien n'était plus facile.

Mais les manuscrits ne nous donnent pas seulement des variantes curieuses de poésies publiées ; nous y trouvons encore certaines pièces inédites de Desportes ; quelques-unes lui sont attribuées par une note contemporaine, et cette attribution est confirmée par divers indices. Mon attention a été attirée, en outre, par un poème sans nom d'auteur, mais qui paraît devoir prendre rang parmi les œuvres de Desportes. Cette pièce, de 800 vers environ, commence au feuillet 3 verso du manuscrit fr. 842 de la Bibliothèque Nationale, sous ce titre : *Discours sur une des histoires tragicques du Bandel, contenant les Amours infortunées de Didaco et de Violante et leur mort.* Elle est précédée (fol. 3 recto) de ces stances « à sa dame »[1].

J'ay chanté le despit d'un amoureux jaloux
Fendant l'air de regrectz et sa chaude furie;
Or, je veux faire veoir une amante en courroux
Qui n'a rien dans le cœur que meurtres et furie.

1. « A sa dame » est une correction ; il y avait d'abord : « à Madame ».

Roland de sa fureur a esté si pressé
Qu'il a perdu le sens tout possédé de rage,
Et Violante icy d'un esprit offencé
Fait d'un parjure amant un furieux carnage.

Mignonne à qui je suis, en lisant ces escris,
Jugez je vous supply quelle est ma fantazie;
Jugez que je n'ay point les labeurs entrepris
Qu'en despit d'inconstance et de la jalouzie.

Amour qui a noz cœurs sainctement assemblez,
Et dont le feu divin doulcement nous tourmente,
Ne permette jamais que nous soyons troublez,
Moy pour estre jaloux, vous pour estre inconstante.

Le rapprochement avec les plaintes de Roland trompé par Angélique pourrait à lui seul prouver que l'auteur de ce *Discours* est aussi celui du *Roland furieux*. Je ne crois pas, en effet, qu'avant 1573 un autre que Desportes ait traduit ou imité le XXIIIe chant de l'*Orlando furioso;* et notre manuscrit contient, précisément au milieu d'autres œuvres de Desportes, sa traduction des *Plaintes de Roland*, dans une forme assez analogue à celle des manuscrits, mais très différente des textes imprimés. Cette présomption est, d'ailleurs, justifiée par d'autres remarques. L'expression du vers 9 se retrouve dans la première rédaction d'une Élégie de Desportes que fournit le même manuscrit 842 (fol. 33) :

Mignonne à qui je suis oyéz je vous supplie

est le premier de l'Élégie qui, dans l'édition de 1573, commencera par :

Vous qui tenez mon âme en vos yeux prisonnière.

Or cette manière d'appeler sa maîtresse n'est pas courante et l'on peut, je crois, la regarder comme une signature.

Le début du « Discours », d'ailleurs, nous offre un rapprochement du même genre. Sur le point de décrire les funestes effets de l'amour, le poète s'adresse aux Muses (v. 11 et suiv.) :

Chastes sœurs qui avez les amours en horreur,
C'est à ce coup qu'il faut d'une ardante fureur
M'allumer l'estomach...

Desportes, dans une dédicace de son *Roland furieux* qui a disparu des éditions, employait, pour présenter ce poème, de sujet analogue, des expressions assez semblables (ms. fr. 842):

Je veux aussi chanter quelle est la frenesye
Qu'allume en noz esprits l'ardante jalousie,
Ses effortz furieux, et comme sa passion
Dès le commencement nous prive de raison.
Si le sujest est grand, Apollon qui t'estime,
Mon divin Maisonfleur, animera ma rythme.
Les sœurs comme à l'envy des vers m'inspireront,
Et les amours pour toy contre eulx même escriront,
Car dès que tu fus né les Muses qui t'aymèrent
De leur saincte fureur l'estomach t'allumèrent [1].

Si, comme je le crois, ce poème est bien de Desportes, une question se pose tout d'abord. Pourquoi ne l'a-t-il pas publié lui-même, avec le *Roland furieux*, l'*Angélique* et la *Mort de Rodomont*? En jugeait-il l'exécution médiocre [2]? Mais il ne tenait qu'à lui de le corriger, comme nous voyons qu'il a corrigé ses autres essais. Il est plus probable que c'est le sujet même qui l'a détourné de publier ce « discours ». Peut-être cette adaptation d'une nouvelle en prose lui a-t-elle paru peu digne de figurer à côté de ses imitations de l'Arioste. Quel prestige Bandello pouvait-il avoir, en effet, aux yeux d'un poète nourri du *Roland furieux*, pour ne point parler de Pétrarque et des pétrarquistes? Encore n'est-ce pas au conteur

1. Ces emprunts à lui-même sont familiers à Desportes. Pour ne parler que des Élégies, nous rencontrons dans l'édition de 1573, fol. 136:

Qu'il [le ciel] se plairoit en vous et qu'il vous avoit faitte
Pour monstrer icy bas quelque chose parfaitte;

et fol. 138:

Et semble que Nature a plaisir l'aye faitte
Pour faire voir en terre une chose parfaitte. (Corrigé dans la suite.)

fol. 146:

N'estimez toutes fois quoy que vous pensiez faire
Que de vostre amitié je me puisse distraire;

et fol. 163:

Vous ne ferez jamais quoy que vous pensiez faire
Que de vostre amitié je me veuille distraire. (Corrigé dans la suite.)

fol. 148:

Si de se prendre à moy l'on doit se repentir;

et fol. 164:

Si de se prendre à toy l'on peut se repentir.

2. On y relève surtout une grande incertitude dans l'emploi des temps; voir par exemple aux v. 389-404.

italien lui-même que Desportes a emprunté son récit : tout italianisant qu'il fût, il s'adressa au récent traducteur des « Nouvelles » de Bandello, Pierre Boaistuau, dit Launay. On peut s'en apercevoir par le titre même de son poème, car c'est Boaistuau qui a substitué (il s'en justifie dans sa préface) à l'appellation « Nouvelles » celle d'*Histoires tragiques ;* d'ailleurs, les nombreuses divergences que présentent le texte italien et la traduction française, permettent de se rendre compte aisément que Desportes n'a utilisé que celle-ci.

***

On a vu au chapitre premier de cette étude [1], que la nouvelle de Didaco et de Violante, la XLIIe du premier livre de Bandello, formait la cinquième des *Histoires tragiques*, traduites en français par Pierre Boaistuau et publiées à Paris en 1559. Nous ne reviendrons pas ici sur les modifications, en somme peu essentielles, que l'adaptateur français a fait subir au conte italien [2], mais nous signalerons les changements que Desportes, à son tour, a introduits dans l'« Histoire tragique » de Boaistuau. Ces changements suggèrent quelques remarques instructives : la façon dont le poète français imite son modèle, les corrections qu'il y apporte, permettent de reconnaître ses procédés habituels et de définir quelques-uns de ses principes littéraires. La recherche est ici d'autant plus sûre que Desportes ne se borne pas à s'inspirer du texte de Boaistuau : il l'a devant lui et le suit pas à pas. Aussi les modifications que nous relèverons dans son poème pourront-elles être tenues pour conscientes, et nous ne ferons pas fausse route en en scrutant les motifs.

1. *Bull. ital.*, t. XIII (1913), p. 210 sqq.

2. A cet endroit, la rédaction de l'étude de Sturel que nous avons entre les mains, énumère ces modifications avec assez de détail. Mais ce développement a trouvé place dans le chapitre Ier, où il est fondu avec les observations analogues qu'a suggérées à l'auteur la traduction des cinq autres histoires tirées de Bandello par Boaistuau ; nous omettons donc plusieurs pages qui feraient double emploi. Les quelques observations faites ici, qui n'ont pas été utilisées dans le premier chapitre, auront paru à Sturel, après réflexion, peu importantes ; elles le sont fort peu, en effet, et nous croyons bien interpréter ses intentions en les réservant pour les notes qui accompagnent son poème. *(Note de la Rédaction.)*

Que notre poète ait eu constamment son modèle devant les yeux, cela résulte d'une comparaison attentive des deux textes ; on trouvera ci-après, dans les notes qui accompagnent le poème, quantité de ces rapprochements qu'il est impossible d'attribuer au hasard; je cite seulement à titre d'exemples, entre vingt autres passages, les vers 17-31, 324-325, 340-341, 343-350, 385-386, 406-407, 501-503, etc. L'imagination de Desportes, si l'on en juge par les nombreuses réminiscences contenues dans toutes ses œuvres, semble avoir été assez pauvre; en face d'une page de Boaistuau, aussi bien que de l'Arioste, il se contente volontiers de transcrire littéralement.

En ce qui concerne l'art de conter, la disposition des détails et la suite des événements, il n'apporte, pour ainsi dire, aucune modification à son modèle. A peine peut-on noter deux ou trois interversions sans importance. De même il est assez rare qu'il change les circonstances du récit : le mariage de Didaco, au lieu d'être béni à quatre heures du matin dans la maison de Violante, est célébré dans un petit village, ce qui donne l'occasion au poète de faire intervenir de sinistres présages. Plus loin, Violante apprend son malheur non plus par la rumeur publique, mais par les cris de désespoir de sa mère et de ses frères. Enfin, chez Boaistuau, Janique en préparant le meurtre, ne pensait pas que sa maîtresse dût échapper à la justice, mais elle espérait que les juges l'acquitteraient ; dans les vers de Desportes, elle promet à sa maîtresse qu'elles pourront fuir toutes deux avant que le meurtre soit découvert. Mais ces libertés constituent des exceptions.

S'il modifie peu les détails, il n'en ajoute guère non plus, et nous ne pouvons que l'en féliciter, car les rares développements de ce genre qu'il s'est permis sont assez malheureux. Au lieu de dire simplement, avec Boaistuau : « elle ferma et cacheta sa lettre », Desportes insiste sur des détails superflus : elle

> Escript son nom au bas, la leut et la plia,
> Y a mis de la cire et puis elle appuya
> Contre avecques le pouce un cachet dont sur l'heure
> La cire un peu chauffée a receu l'engraveure (v. 395-398).

Plus loin il renchérit sur une expression inutile par un réalisme banal et plat : le conteur en prose avait écrit « donne ordre avoir deux grands couteaux quoy qu'il couste » ; et Desportes amplifie :

..... pour ce, cours achepter
Deux cousteaux bien tranchans quoy qu'ilz peussent couster,
En poincte aiguz et longs, grandz et de bonne forge
Comme ces grandz de quoy les pourceaux on égorge (v. 459-462).

Parfois, il est vrai, l'emploi du détail précis est plus heureux ; par exemple au lieu de dire comme Boaistuau : « Tu n'as rien icy que la vie comme les bestes, encore avecques un continuel labeur », le poète introduit une expression réaliste :

Tu n'as sinon la vie et la gaignes à peine
A laver la lescive et à filler la laine.

Le plus souvent, au contraire, Desportes omet les détails précis que lui fournissait son modèle ; il semble devancer sur ce point le goût de nos classiques, car il repousse tout détail dépourvu de valeur psychologique. C'est ainsi qu'il néglige de nous apprendre les noms de famille de Didaco et de sa seconde femme, aussi bien que la profession du père de Violante. Bien d'autres menus détails encore sont omis : l'émeraude donnée à Violante, l'heure du mariage et l'heure du procès, l'habitation de Didaco chez le père de sa seconde femme. Beaucoup de précisions inutiles sont réduites ou rejetées[1] : les qualités de Violante, son goût pour la lecture, le charme de sa voix et son talent sur le luth. Lorsque les parents de Violante apprennent le parjure de Didaco, ils ne songent pas, comme chez Boaistuau, à intenter un procès à celui-ci ni à sa nouvelle famille. De même toutes les recherches des juges, la découverte du prêtre, l'interrogatoire du serviteur de Didaco, sont avantageusement résumés par Desportes en trois vers :

Et voulant procéder de manière équitable,
Ils s'informent du tout et trouvent véritable
Tout ce que Violante avoit lors proposé (v. 785-787).

1. On peut faire la même remarque pour maints passages du *Roland furieux* et de la *Mort de Rodomont*.

Ailleurs, deux vers, au lieu d'un long développement de Boaistuau, suffisent pour nous apprendre que Janique est allée chez Didaco et lui a remis la lettre de Violante (v. 399-400); et un seul vers nous fait connaître le résultat de sa mission, ainsi que le discours que Didaco, chez Boaistuau, tenait à la vieille servante (v. 435). Le lendemain, quand celui-ci quitte de bon matin sa nouvelle épouse pour aller au rendez-vous promis, peu nous importent les excuses qu'il allègue et les ordres qu'il donne à son valet; puis, lorsqu'il essaie de se disculper aux yeux de Violante, nous ne nous soucions guère des prétextes qu'il imagine pour justifier son nouveau mariage. Nous nous intéressons moins encore aux hypothèses que font les passants attroupés autour du cadavre de Didaco, et nous savons bon gré à Desportes d'avoir résumé ces indications de Boaistuau en deux vers, d'ailleurs fort plats :

> Or, ainsi qu'ilz en font un divers jugement
> Et que l'un dit ceci, l'autre tout autrement [1] (v. 695-696).

Ces exemples, qu'on pourrait multiplier encore, semblent bien dénoter chez notre poète une intention assez arrêtée. Certaines corrections pourraient même faire supposer qu'il n'est pas étranger aux préjugés des plus tardifs classiques en ce qui concerne le terme précis : il lui arrive de le remplacer sans raison plausible par une expression vague; par exemple, au lieu de dire avec Boaistuau que « Violante qui estoit à la fenestre en descendit à bas », il dira :

> Violante *d'un lieu où elle s'estoit mise*...
> Est descendue au bas [2].

Pour qu'il admette volontiers un détail précis, il faut que celui-ci soit revêtu de couleur mythologique, ou qu'il ait été consacré par l'usage des poètes; alors son illustre origine, ou seulement sa banalité lui donne droit de cité. Ainsi, pour

1. Est-ce pour ne pas surcharger son récit d'un détail inutile ou est-ce par délicatesse que Desportes n'a pas voulu nous montrer Violante se dérobant la nuit de la vengeance aux caresses de Didaco, et a négligé cette indication?

2. Nous pouvons aussi regretter que Desportes n'ait pas conservé certains détails de son modèle, par exemple lorsque Violante demande à Janique de lui laisser donner le coup mortel à Didaco, « ainsi que luy seul a donné la première atteinte à son honneur ».

caractériser la coquetterie des femmes de Valence, Boaistuau disait qu'elles « scavent tant bien apaster les jeunes hommes, que s'il s'en trouve quelqu'un qui soit grossier, pour le leurrer et dénieser on dit, en commun proverbe qu'il a besoing d'aller à Valence ». Desportes trouve sans doute ce dicton trop familier et trop prosaïque; il lui substitue donc ces deux vers ennoblis par l'évocation de Paphos, d'Amathonte et de Cythère :

Ainsi l'on dict qu'Amour y a mené sa Mère,
Et ont quicté Paphos, Amazonthe et Cithère (v. 45-46).

Plus loin il supprime avec raison une comparaison pédante et lourde, celle du serpent qui se bouche les oreilles avec sa queue; mais il connaît trop bien Catulle et tous les érotiques anciens pour ne pas trouver immédiatement une expression plus noble et plus banale aussi :

Vous passez en fière cruauté
Le plus cruel lyon qu'Affrique ait allaité [1] (v. 99-100).

Il n'a pas besoin, d'ailleurs, que son modèle l'y invite pour ajouter au récit quelques-uns des ornements de style et les figures de rhétorique dont cette poésie de cour était si coutumière. Il se sert couramment des expressions mythologiques consacrées pour indiquer le matin et le soir :

L'Aurore retiroit l'or de sa tresse blonde
Du fond de l'Océan pour esclairer le monde
Quand, pressé du malheur, Didaco s'esveilla [2].

1. De même dans la *Mort de Rodomont*, Desportes rejette comme trop précise et trop technique la comparaison suivante, à propos des coups dont Rodomont accable son adversaire :

Con quella estrema forza, che percote
La macchina che in Pò sta su due navi
Elevata con huomini, e con rote,
Cader si lascia su le aguzze travi (*Orl. fur.*, c., 46 st. 122);

et il lui substitue une comparaison plus poétique, je veux dire qui a été employée par beaucoup plus de poètes :

De pareille roideur qu'un tonnerre grondant
Ou qu'un chesne esbranlé par l'effort de l'orage
Que fousdroye...

2. En cela du reste, Desportes se conformait par avance aux préceptes de Ronsard : « Les excellens poètes nomment peu souvent les choses par leur nom propre. Virgile, voulant descrire le jour ou la nuict ne dict point simplement et en paroles nues : il estoit jour, il estoit nuict, mais par belles circonlocutions :

Postea Phœbea lustrabat lampade terras
Humentemque Aurora polo dimoverat umbram. »
(Préface de la *Franciade*.)

Il introduit volontiers des comparaisons nouvelles, et parfois d'une assez heureuse venue : Valence, dit-il, surpasse

> toutes les citez
> De la terre espagnole, autant qu'en la nuict brune
> Sur les ombres reluit la clarté de la lune... (v. 20 sqq.).

De même Didaco, au milieu de la jeunesse de Valence, est semblable « à un pin haut monté sur une coudray basse » (v. 49). Mais malgré son charme, sa valeur et sa naissance, il échoue dans toutes ses tentatives contre la vertu de Violante :

> Tout ainsi que les ventz contre une roche dure
> Qui, maugré leur effort, immuable demeure (v. 133-134).

D'autres comparaisons sont plus développées encore; qu'on se reporte par exemple à celle qui caractérise la tristesse des parents de Violante :

> Comme quand l'oiseleur dérobe une nichée,
> La mère qui revient de chercher sa bechée,
> Ne trouvant ses petits, triste fuit et refuit,... (v. 229 et suiv.).

A plus forte raison, Desportes s'empresse-t-il de faire un sort aux comparaisons déjà indiquées par Boaistuau. S'il lit que Violante s'acharne sur le cadavre de Didaco « comme un lyon affamé sur sa proye », il écrit :

> S'acharnant sur ce corps comme un loup affamé
> Qui, sortant hors d'un bois trouve un camp désarmé
> D'innocens agneletz, pelle melle se vire,
> Et convoiteux de sang les démembre et descire (v. 639-642).

La comparaison est assurément la figure à laquelle Desportes a le plus souvent recours; mais ce n'est pas la seule. Aux apostrophes que lui fournissait son modèle, il en ajoute encore d'autres. Avant d'accabler de reproches et d'outrages les diverses parties du cadavre de Didaco, Violante s'adresse successivement à ses propres mains, à son cœur, à ses yeux, pour les encourager à tirer vengeance du parjure (v. 571-574).

Parfois aussi, c'est le poète lui-même qui, pour varier la

forme du récit, interpelle ses héros[1]. Le récit de la mort de Didaco est ainsi présenté :

> Las, pauvre Didaco, un sommeil ennemy
> Sans crainte cependant te tenoit endormy... (v. 583 et suiv.).

On sait que Virgile aimait assez, au cours d'un récit, faire pressentir, par une courte réflexion, le dénouement qui se préparait. Desportes use du même artifice. Ainsi, lorsque Didaco se décide à aller revoir Violante, le poète glisse cette parenthèse :

> Pauvret qui ne sçait pas que le cœur féminin
> A cent mille moiens pour cacher son venin! (v. 439-440).

Et lorsqu'il se hâte vers la demeure de la jeune femme, Desportes ne peut s'empêcher de nous dire que

> la Parque inhumaine
> Qui talonne ses pas au massacre le meine (v. 473-474).

Déjà en décrivant le mariage de Violante, Desportes avait fait intervenir de sinistres présages :

> Il ne s'y chante point, nul aubois n'est sonné,
> On n'entend point nommer le gaillard hyméné... (v. 163 et suiv.).

R. STUREL.

(A suivre.)

1. De même, dans le *Roland furieux*, Desportes remplace une phrase affirmative par une apostrophe :

> Et vous, o chauds souspirs, tesmoins de ma tristesse,
> Vous n'estes point souspirs... (Voir *Orl. fur.*, XXIII, 126.)

BIBLIOGRAPHIE

Scrittori d'Italia : Rimatori siculo-toscani del Duecento. Serie I, Pistoiesi-Lucchesi-Pisani a cura di **G. Zaccagnini** e **A. Parducci**. Bari, Gius. Laterza e Figli, 1915; in 8°, pp. 297.

Questo volume apre la serie dei testi del duecento nella grande collezione degli « Scrittori d'Italia » disegnata dalla mente di Benedetto Croce con tratti larghi, sicuri e precisi. Vi abbiamo le ristampe rivedute e corrette dei rimatori pistojesi e lucchesi dovute rispettivamente allo Zaccagnini e al Parducci. Lo Zaccagnini vi ha aggiunto inoltre un' edizione provvisoria delle poesie dei poeti pisani.

Il volume è utile. Rivolto com' è a un vasto pubblico, esso servirà a far conoscere meglio l'antica poesia delle origini. È peccato tuttavia che il primo boccone sia tutt' altro che ghiotto! Le poesie dei pistoiesi, dei lucchesi e dei pisani sono, salvo qualche eccezione per Bonagiunta e per i sonetti ital. del Lanfranchi, vuote, astruse, antipatiche. Il Parducci ha lavorato con la sua solita diligenza ed è riuscito a darci un testo soddisfacente dei primatori lucchesi. Anche le poesie dei pistoiesi si presentano in modo da accontentare. Molto resta ancora da fare sui verseggiatori di Pisa. Le edizioni dello Z. e del P. non sono del tutto di carattere divulgativo. Hanno un loro aspetto scientifico; onde possono essere qui recensite. Nelle linee che seguono, io non esaminerò tutto il volume, ma restringerò il mio studio ai soli componimenti di Bonagiunta da Lucca, con esclusione inoltre dei sonetti. Con P[1], indico la prima edizione del Parducci (Bergamo, 1905).

II, 5-6. Il poeta « si risveglia all' amore » (P[1], p. 6), ma si desta dall' incanto d' amore.

Fina consideransa
m' à fatto risentir c' avea dormuto
de lo gioiozo meo innamoramento,
com' omo mentre avansa,
che cela lo procaccio e stanne muto
non s' atutasse per dimostramento.

Per l'esatta intelligenza di questi versi, sono indispensabili, a parer mio, alcuni chiarimenti. Al v. 2 *c' avea dormuto* significherà « poichè

m' ero tenuto silenzioso, non avevo poetato » e dovrà essere considerato come una proposizione incidentale, chè da *risentir* dipende il v. 3. *Avansa* sarà « guadagna » e quanto a *s' atutasse* non avremo già da attribuirgli il senso di « dileguare, svanire », come pensa il P[1], ma sibbene di « terminare », cioè: chi guadagna sta muto perchè il guadagno *(procaccio)* non finisca, non abbia più a continuare, se altri se ne avvede. Ora, « attutare » significò veramente « compire » e tale è il senso che ha in Guittone *Ai, Deo* str. V: *Orgolglio e villania — Varia forsse più tee* (ti varrebbe, ti gioverebbe forse di più) — *Che pietanza o merzee... — Ch' io vegio spesse via — Per orgolglio atutare — Ciò che mercie chiamare*, ecc., dove *atutare* vuol dire « compire » (cioè: « compiersi, ottenersi » per orgoglio ciò che altrimenti per *merzee* non si ottiene). Che i sensi di « compire » e « finire » si tocchino, è stato già detto dall' Ascoli, *Arch.*, I, 36. Accanto ad *attutare* si ebbe *attutire* e con dissimilazione *attuire* (a Città di Castello: « abbattere ». *Arch.*, XVI, 43). Siamo dinanzi a quella radice *tut-* *(*tutare)*, che ha dato al franc. *tuer*, e dalla quale proviene anche *astutare* « spegnere » (Bonag. *Ball.* IV, 12), prov. *atudar*, alto-engad. *studar* ecc. Di questi verbi e della figliazione dei loro significati ha parlato di recente il Vising (*Studi lett. e ling. dedic. a P. Rajna*, p. 395) in alcune ricche pagine, in cui però non tutto appaga, a mio avviso, pienamente.

II, 21-24. Il senso di questi versi:

> ... quella c' amorozo mi fa gire
> in cui si pon gradire
> bellesse di sì gran divizione,
> como l'oscuro in ver la lumera

merita di essere fissato in parole di colore meno oscuro. La voce *divizione* ha certamente il significato che ha il prov. *devezio(n)* in più casi: « differenza, disparità » e il poeta istituisce un confronto con le bellezze dell' altre donne e trova che passa fra le une e le altre la differenza che intercede fra il giorno e la notte, l'oscurità rispetto alla luce. Potrebbesi anche intendere che le bellezze fossero così varie e diverse nella stessa amata da esservi una disparità fra esse quale il giorno e la notte, ma la spiegazione sarebbe troppo forzata. Si noti poi che per dire « la sera, la notte », Bonagiunta adopera una perifrasi nella Canz. I, 22: *siccome l'aire quando va tardando* (si cfr. spagn. *tarde,* ital. *ora tarda*).

II, 36. Abbiamo qui l'agg. *crudera* (femm.), che non compare già una sola volta (P[2], p. 123), ma bensì due volte in Bonagiunta (*Ball.* IV, 27). L'abbiamo anche nel compon. *Kompiango mio* (Vatic. 3793; n° 170, str. I): *da poi li fui crudera — salvagia e dura e fera* e si trova pure nei rimatori pistoiesi e pisani. Secondo me, si tratta del suff.

-arius che si è aggiunto a *crudo* o più probabilmente ha preso il posto di *-elis* in « crudelis ». Si sa che anche in francese la storia di « crudele » è interessante quanto al suffisso, poichè *cruel* trovasi in assonanza con degli *é* provenienti da *á* lib., cosicchè vien fatto di risalire a un *crudalis* e d' altronde, sempre in ant. francese, si ha anche *crual* (Suchier, *Voyelles toniques*, p. 41). In ant. lorenese *crueil(z)* con *ei* regolarmente da *á* (cfr. *queil(z)*, ecc.) o anche al nom. *cru(i)eulz* (Fäh, *Sprache der altfranz. Boëtius-Uebersetzung*, p. 3). Il provenzale ha pure *crual* accanto al più usato *cruel (cruzel).*

V, 18-20. Il *tener mente* di questi versi *(chi più mente la tene — più fatta par per arte — tuttora più bella pare)* ricorda così per la forma come per il senso i noti camp. *taménde*, tar. *triméntere*, irp. *taramente*, ter. *treménde* « guardare ». Il Salvioni, che ha parlato per ultimo di questo forme nei suoi *App. meridionali* n° 92, ricorda anche naturalmente il bar. *acchiamende*, *chjamende;* ed è ben allettante la proposta del citato studioso di vedere in queste voci lo stesso « tenere » delle parole precedenti, attraverso a un « tié mente », il cui *t-* siasi appena palatalizzato. L'ipotesi però che in *acchiamente* si possa avere la base *oculu* non si può tuttavia scartare, anche perchè si ebbe, d'altro canto, un *guardare mente* attestato nel seguente passo di Bonagiunta (Báll. II, 25-27):

> Maritate e pulzelle
> di voi so' 'nnamorate,
> pur *guardandovi mente*

ed è curioso notare anche quel *maritate e pulzelle* (cfr. nel famoso contrasto *Rosa fresca*, v. 3: *le donne ti disiano pulzell' e maritate*, nel qual verso non occorrerà dunque emendare *donne* nè in *donni* nè tanto meno in *uomini*). Rinaldo d' Aquino (Pal. 418, n° 27) scrive: *quando voi tegno mente.*

VI, 43-45. Il P. legge (col. ms. palatino 418, n° 55) *ch' eo* al v. 45:

> Volere agio e speranza d' avanzare
> lo meo cominciamento
> per tal convento — *ch' eo* voi sia in piacere.

Ora, il Vat. 3793, n° 123 dà *che voi*, lezione che non esiterei punto ad accettare, poichè Bonag. vuol dire ch' egli spera che al principio succeda un buon sèguito, a condizione che *ciò* piaccia alla donna (non a condizione che *il poeta* piaccia). La locuzione *per tal convento* è ricalcata sulla poesia d'oltre le Alpi (cfr. *per tal conven*, Bertoni, *Trovatori d'Italia*, p. 217, 38 e v. la nota a p. 495). La lezione del ms. Vaticano è poi da preferirsi, secondo me, anche al v. 10 (*disdutto* invece di *conforto*). I versi 19-20 richiedono una interpre-

tazione, e cioè : *L'amorosa caunoscenza* è già fonte di tale pregio, di tale gioia, di tale valore, che l'amore non si differenzia punto (non diventa più piacevole) se ottenga tutto ciò che desidera. Leggerei però : *che differenza amore — non prende da verace compimento*, sacrificando una rimalmezzo e attenendomi al ms. palatino.

Il comp. n° VII è molto arduo e il P[1], p. 18, non lo ha inteso appieno. Il Rossi (*Giorn. stor. d. lett. ital.*, XLIX, p. 382) ha interpretato bene i due primi versi, ha risolto esattamente il terzo, ma non ha data la spiegazione di tutto il periodo che è realmente astruso. Ecco intanto il passo (vv. 1-6) :

Sperando lungamente in acrescenza
trar contendenza — d' alto signoragio,
ke mi dà tal coragio
c' ogn' altr' om i' ne credo sovrastare,
di ben servir mi dona caunoscenza,
ke da ubidenza — nat' è per lignagio.

Io interpreto così : « colui che mi dà tal cuore da [permettermi di] » credere di sovrastare ogni altro uomo (mentre spero trarre a mio » vantaggio la contesa che ho per la mia donna) mi dà anche la » conoscenza [necessaria] per ben servire, conoscenza la quale viene » da ubbidienza, da umilità. » « Colui che » dà « cuore » e « conoscenza » non è altro che « amore », ed è interessante notare qui un altro caso di *ke* = « colui che », particolarità sintattica di cui ho già parlato a proposito di un altro antico testo italiano da me recensito. Rimandando adunque a quelle linee[1], soggiungerò qui che il fenomeno si rinviene anche in antichi testi lombardi, p. es. *non è che me daga* « non v' è chi mi dia » (*Arch. Glott.*, XIV, 253, n. 1), Bonvesin : *Beao ke vive de soa fadiga* (Tract. de li misi, 67) et vive tuttora nel paese lodigiano di Sant 'Angelo, come ha visto il Salvioni *Miscell. Graf*, p. 397), p. es *ke dis na roba e ke na dis on' òltra*. Il Salvioni vi vede una particolarità fonetica. Io non esito a leggervi un carattere sintattico. Nel cod. Palat. 418 il fenomeno si trova parecchie volte (p. es. n° 114, str. IV : *Ralegrava la gente tuctavia, — ke la vedea*, *traiea lor di pene* e cfr. anche n° 108, str. III) e lo si riscontra, sebbene molto di rado, nel Vat. 3793 (n° 122 : *Che trouaro* [forma fiorentina per *trovano*] *casgione*). Si sa poi che lo abbiamo in ant. provenzale e francese (Mätzner, *Altfr. Lieder*, p. 116 : *Ke vos faudroit isi, soit recreant*, ecc.). La locuzione *trar in acrescenza* non può significare che « trarre a profitto, a vantaggio » ed è notevole anche il senso di *ubidenza* « umiltà ».

Nella seconda strofa di questo stesso componimento v' è un altro

1. Esse compariranno in uno dei prossimi fascicoli della *Romania*.

passo che merita discussione, anzi, forse, un ritocco. La discussione verterebbe sulla forma *oblia*, a proposito della quale ci si può chiedere se non sia usata in senso impersonale, cio è : « [cade in oblio] il torto, ecc. [quando si abbia larghezza e cortesia] » e si può pensare all' uso provenzale, p. es. *tot m' oblida quant m' ai pensat* (Arn. de Marueil). Il ritocco, dato che questa ipotesi non accontenti, sarebbe il seguente : bisognerebbe mettere punto dopo il v. 16. Colui che *oblia*, ecc. (v. 17) sarebbe *ki ben fa* (v. 20), onde il v. 20 andrebbe letto così : *ki ben fa e non usa villania.* Parmi impossibile che il sogg. di *oblia* sia *cortesia* (v. 16), come certamente interpreta il Parducci. Il quale s' è avvisto, nella seconda edizione, che il v. 29 *(ké l'un contrario per l'altro si disvia)* era ipermetro d'una sillaba e ha corretto *contrar;* se non che *contrario* può essere lasciato intatto e va soppresso fosse *si* (poichè il pronome riflesso nell' antica lingua poteva mancare). Molti esempi si hanno di *disviare* senza possessivo.

X, 3-4 : *gli auscelletti infra gli albóre — ciascun canta im suo latino.* Non credo punto che *infra gli albóre* possa significare « tra gli alberi », ma unicamente « a tempo degli albori ». Per il senso temporale di *infra*, si pensi all' ital. *infra il mezzo giorno (sub meridiem)* cit. dal Diez, III, 186.

X, 8 : *Eo lasso no rifino. — Per quella*, ecc. Il P[1], p. 129, intende « cesso (di cantare) », ma il significato di *rifinare* è altro. Anzi tutto, diremo che in generale nell' antica lingua cavalleresca esso è accompagnato da una specificazione, per es. Vat. 3793, n° 74, str. 3 : *di piangere mai no rifino;* n° 52, str. 5 : *di sospire mai no rifino,* ecc. Quando è usato da solo, si sottintende generalmente : « piangere, soffrire, sospirare per amore ». A ragion d'esempio, si cfr. Laur.-Red. 9, n° 115, str. 4 : *da poi che cristallo auene la neue jsquagliare mai non deue. per ragione. così eo che no « rifino » sono poco mino diuenuto amore*, ecc. Nella strofa di Bonag. si parla degli amanti, che traggono conforto dalla primavera, dal canto degli uccelli e il poeta aggiunge : *Eo lasso no rifino* (di tormentarmi).

X, 18-20 :

> **Lasso ! quando m' ebe priso**
> **d'amor tutor mi s' infinge,**
> **pare di me non ha cura.**

Bisogna mettere un punto d'esclamazione dopo il v. 18 : Oh, me infelice quando fui preso da essa, quando m' innamorai ! Il verso ricompare incidentalmente nella strofa seguente.

X, 39-40 : *Forse ne verà pietanza — Quella, c' à 'l viso amoroso.* Esempi della preposizione *a (a quella)* sottintesa non mancano in Bonagiunta e negli altri lirici italiani antichi (sopra tutto dinanzi e pronome). Il fenomeno è frequente in ant. prov. e francese,

p. es. : *Mout vaut petit chascun sa vilainie (a chasc.)* in Gautier de Dargies (Huet, V, 18), *Cançon, pour moi va ma dame jehir;* Jehans li Petis, *On me reprent*, v. 41, ecc., ecc.

X, 43 : La correzione del P. di *ched è gina*. — *Di tuti gl' insengnamente* in *ch' è regina* a me pare presso che sicura, poichè la locuzione corrisponde ad altre provenzali e francesi, p. es. *Seur toutes est roïne de biauté* (Gautier de Dargies, I, 21).

Disc. I, 55 : *or no v' amantate*. Manca nel gloss. *amantare* (la lez. *or ve n' amendate* del Vatic. 3793 è un conciero di un copista, di fronte all' accordo dei mss.) ; ma è chiaro che ha qui il senso di *cobrir*, *covrir (se)* in ant. prov. e francese, cioè « dissimulare ». Cfr. a. prov. *cubert* « che è discreto, che dissimula » e *Lai du Conseil*, vv. 694-96 : *Qui commence une amor novele, — Au commencier se doit vers lui — Covrir*, ecc. (*Roman. Forsch.*, XXXI, 855).

Ball. II, 14. Non si potrebbe trovare, dice il poeta, una donna che stesse a paro alla sua,

ki lo mondo cercasse — quant' el dura,

Cioè : « quanto si estende », come interpreta anche il P[2], p. 125. Sarà utile ricordare che l'espressione trova i suoi esatti paralelli al di là delle Alpi, p. es. Guilhem de Cabestanh, *En pessamen*, v. 31 : *En tot aitan cum ten lo mons e dura* (il Längfors nella sua buona edizione, p. 30, traduce : « en tant que le monde s'étend et dure », ma veramente *tener e durar* significa qui « renfermer (contenir) et s'étendre », cfr. Guir. de Sal., *Per solatz*, vv. 45-46 : *Que tan can mars e terra te, — Non a tan fin aman co me*, Bartsch, *Les.*, 111).

Ball. III, vv. 19-23. Questi versi così suonano nell' ediz. Parducci :

ch' eo fui, sono e sempre d'esser spero
vostro servente tanto ch' avrò vita.
E se tardate più, saciate eo pèro,
tant' ho nel core affanno, pena e vita :
non po', se no da voi, esser sanato.

Anzi tutto, dirò che l' ultimo verso dipende direttamente dal precedente, onde i due punti sono un' interpunzione troppo forte. Sarebbe assai meglio, in ogni caso, metterli dopo il v. 21, poichè il poeta dice : « ho nel cuore tanto affanno e pena, [che il cuore] non può » ecc.[1].

1. Così, ritengo che l' interpunzione dell' Appel sia troppo forte in questi due versi di Bernart de Vendadorn (I, 59-60, p. 6 della sua bella edizione) :

que tantz sabetz de plazers far e dir :
de vos amar no' s pot nuls om sofrir.

Bisogna riattaccare i due versi : « sapete fare e dire tanti piaceri [che] nessuno non si può tenere dall' amarvi ».

Inoltre « affanno, pena e *vita* » non va per due ragioni : anzi tutto per il senso che ha *vita* e poi perchè *vita* abbiamo tale e quale al v. 20. Io propongo di leggere :

tant' ho nel core affanno pena e *'nvita*

ovvero, senz' altro, *envita invita*. Si sa che il lat. *invitus* è rispecchiato nell' a franc. e prov. *a enviz*[1] nell' alto ital. lomb. *inevid* (valm. *inavìt*) mal volentieri ecc. (Meyer-Lübke, *Rom. Et. Wb.*, n° 4537). Ora, l'ant. lomb. e l'ant. aquil. ebbero anche un sost. *envito* col senso di « desi- « derio, doloroso desiderio ». In un compon. anonimo del sec. XIII, che incomincia *Part' io* (Monaci, *Crest.*, II, n° 100,2), abbiamo : *et questo è malvasgio invito — ch' io soffero* e, secondo me, con tutta ragione il Monaci interpreta *invito* per « contrarietà ». A me pare lecito ammettere, accanto ad *invito*, un *invita* con il medesimo senso e credo che molti saranno del mio avviso. Con ciò, il verso mi pare giustamente spiegato.

Ball. IV, 7 : *quando la sovragiunge fredura nè ghiaccio*. Da notarsi questo *ne* col senso di *e* in una frase non negativa. Questo *ne* ha insomma la funzione del prov. *ni* e probabilissimamente trattasi di un provenzalismo. Cfr., per es., Bern. de Ventadorn: *Ah! malvaza gens savaya, — Qui vos* ni *vostre cosselh cre — Domnideus perd' e descreya* (*Ara no vei*, vo, 22-24). Gli esempi prov. abbondano, come si sa. Come ho già detto, non esamino né gli altri testi di Bonagiunta, nè quelli degli altri rimatori lucchesi, nè infine la ardue poesie dei poeti pisani e pistoiesi edite dallo Zaccagnini. L' esame di tanti componimenti mi condurrebbe ad abusare dell' ospitalità di questa rivista. Farò soltanto, per finire, tre o quattro osservazioni. Spiace che nei glossarii dello Z. siano citate con tanta inesattezza le voci provenzali (p. es. *dezirer* p. 43, *devizo* p. 278 ed altre ancora). Il vocabolo *stettamento*, usato da Pan. del Bagno, non può significare « lenimento » ma bensì « aspettazione » (cfr. sicil. *astittari* aspettare). Non è possibile che il *tersoletto* del passo seguente di Leon. del Guallacca :

Dal *tersolett'* ho apreso
a sua guisa mi porto :
s'alcuna mi si baglia,
prendo del su' mistero
quello che m' è mistero
e per altro non l'amo...

sia « una specie di vela (p. 284) ». Si tratta, invece, di un falcone maschio, il prov. *tersol*, *tersolet*, franc. *tiercelet*, un piccolo falcone

1. È strano che *a enviz* manchi al *Petit dictionn.* del Levy. Cfr. Appel, *Prov. Chrest.* Gloss. s. v. e i miei *Trovat. d' Italia*, p. 234, v. 21.

(cfr. ant. franc. *La costume as dou fauconsel petit,* Godefroy, III, 729). Il poeta vuol dire che (visto che le femmine sono « piene di falsia ») è meglio fare ciò che fa il falcone : prenderle l'una dopo l'altra, senza amarle, senza abboccare all' amo, com' è detto al v. 72[1].

L'impresa degli « Scrittori d'Italia », assunta dalla casa editrice Laterza di Bari, è grandiosa. Convien riconoscere che essa è condotta innanzi con coraggio e fortuna.

Giulio BERTONI.

1. A proposito di questo medesimo componimento di Leon. del Guallacca, mi sia concesso di dire che non capisco come lo Z. possa vedere nel *miro* del v. 21 *(si la strusse la miro)* quell' ant. ital. *miro*, che abbiamo in Rustico di Filippi e che rispecchia fedelmente l'ant. franc. *mire* « medico ». Questa voce non ha nulla a vedere col nostro *miro*. Il Monaci *Crest.*, II, n° 65 stampa : *l' amiro* e intende giustamente « emiro, principe » ; dico : giustamente, perchè al verbo *mirare* non pare si possa rivolgere il pensiero per ragione del senso.

CHRONIQUE

~~~ Dans le *Fanfulla della Domenica*, mars 1916, M. Ferdinand Neri a publié une intéressante note intitulée : *la Nave di Ronsard.* Il montre que Ronsard, dans une strophe de l'*Ode à Michel de l'Hospital*, en 1552, puis dans les *Isles fortunées*, en 1553, a imité le passage où l'auteur du *Roland furieux,* parvenu au terme de son voyage poétique, repose ses regards sur la rive pleine d'amis qui attendent son retour. Du Bellay, plus tard, reprendra la même fiction dans le sonnet de ses *Regrets* où il annoncera son retour en France. — M. Neri signale un autre souvenir du *Roland furieux* (XXXIV, 87) dans l'*Ode à Michel de l'Hospital :* c'est la description des Parques filant les destinées que le Temps met dans un coffre. Cette dernière imitation est d'autant plus intéressante à constater que Richelet croyait le tableau des Parques de « l'invention » du poète.

Dans la *Rivista d'Italia*, fascicule de février 1916, le même M. Neri a publié deux notes : *Sulla Fortuna degli « Essais »*. — La première (*Tassoni e Montaigne*) montre que Tassoni, quoi qu'on en ait dit, ne connut pas les *Essais ;* que les deux moralistes n'ont point le même esprit ; que les analogies entrevues entre les *Pensieri* et les *Essais* s'expliquent par les principes mêmes du genre cultivé, et çà et là, semble-t-il, par des sources communes. — La deuxième note est sur les premières traductions italiennes des *Essais.*

La première de ces traductions est celle de Naselli, en 1590, à Ferrare. Son caractère le plus notable est que le traducteur fait disparaître ce qu'il y a de personnel dans le texte ; l'essai n'est plus qu'un discours ; « Feu mon père » devient « un homme d'autorité, d'expérience et de bon jugement naturel » ; la dédicace de l'essai, II, 8, « à Madame d'Estissac », disparaît ; les expressions savoureuses « ce fagotage de tant de diverses pièces... alongeons ce chapitre et le bigarrons » sont remplacées par des termes généraux sans accent personnel. — La deuxième traduction, à Venise, en 1633, par Ginammi, en réalité par Canini, est intéressante par sa fidélité scrupuleuse : le traducteur calque l'expression italienne sur l'expression française, ce qui parfois ne donne aucun sens. Mais cet effort pour traduire littéralement les *Essais* prouve combien l'originalité du style de Montaigne dut être goûtée en 1633 par les lecteurs italiens. De 1633 à 1785 il n'y eut pas d'autre traduction.

Ces deux petits articles de M. Neri sont enrichis de notes et de références qui prouvent que leur auteur est très au courant des travaux récents sur la la Pléiade et sur Montaigne.

J. V.
~~~

CHARLES DEJOB

En la personne de Charles Dejob, qui nous a été enlevé le 5 avril dernier, notre *Revue* perd un de ses plus fermes soutiens, un de ses plus anciens et précieux collaborateurs. Dès le premier jour, il était venu à nous, et sa fidélité ne se démentit pas un instant : en feuilletant nos quinze volumes, nous constatons qu'il n'y en a que deux où manque sa signature ; tous les autres contiennent soit des comptes rendus, soit des articles de fond, variés et abondants, dont quelques-uns formeraient de respectables volumes, et c'est nous qui avons eu l'honneur de publier les dernières lignes qu'il ait écrites.

Rien ne paraissait le prédestiner aux études italiennes : normalien, agrégé des lettres, il resta pendant vingt ans, en province et à Paris, le modèle des professeurs de rhétorique : il semblait donc qu'il dût suivre ses maîtres et accompagner ses camarades dans les voies frayées des études classiques. Le choix de son sujet de thèse témoignait précisément de l'intérêt qu'il portait à leur histoire ; or, ce fut ce choix même qui lui ouvrit des horizons nouveaux. Pour étudier la vie de Marc-Antoine Muret, ce Limousin exilé au delà des monts, il dut aller fouiller les bibliothèques et les archives de Padoue, Venise et Rome. La terre italienne lui fut hospitalière et douce : il noua là-bas d'agréables relations, dont quelques-unes se changèrent en solides amitiés : son intimité avec Alessandro d'Ancona fut certainement pour beaucoup dans sa nouvelle orientation. En 1883, il reprit le chemin de l'Italie et passa six mois à Rome pour étudier les phénomènes très variés qu'il rattacha, un peu artificiellement peut-être, à « l'influence du concile de Trente ». Ce long séjour acheva de le familiariser avec la langue et la littérature de nos voisins. De ce jour-là, il était conquis, et c'est aux lettres italiennes qu'il devait désormais consacrer le meilleur de son temps et de son talent.

Le choix de ses sujets et sa façon de les traiter portait la trace de ses habitudes d'esprit, et aussi celle de ses convictions religieuses, qui furent inébranlables. Il avait, certes, toutes les qualités nécessaires pour pousser à fond les recherches érudites, et il l'a maintes fois prouvé ; mais un travail de pure érudition ne fut jamais son fait. Il avait le goût des idées générales et des délicates analyses ; il aimait à rechercher ce qui constitue le génie propre d'un auteur et quels

sont ses procédés familiers ; il se plaisait surtout à scruter les rapports secrets qui s'établissent entre les qualités de l'homme et les mérites de l'écrivain, à mesurer l'influence du milieu politique et religieux sur le niveau moral d'une époque ou d'un groupe d'individus. On peut trouver que les parallèles littéraires et les analyses de caractères ou de « types » tiennent dans son œuvre une place un peu large ; il faut reconnaître du moins que ses points de vue préférés lui ont permis de renouveler des sujets que l'on pouvait croire épuisés, — nous n'en voulons pour preuve que les pages charmantes qu'on peut lire dans notre dernier numéro et celui-ci même, — et de déployer dans la critique les qualités de cœur et d'esprit qui l'ont fait apprécier de tous ceux qui l'ont connu : l'élévation morale, la pondération du jugement, la finesse du goût, la bienveillance la plus exquise. Il s'est peint tout entier dans ces lignes où il définissait, il y a vingt-cinq ans, la mission de l'écrivain : « C'est une des erreurs les plus pernicieuses de notre temps de croire qu'on fait des livres avec des livres. Les livres, du moins ceux qui agissent sur le présent et lui survivent, se font par l'observation de la réalité vivante, c'est-à-dire de soi et des autres. Se connaître, se corriger s'il se peut, connaître les autres et tâcher de les aimer, voilà la source des bons ouvrages[1]. »

Ce n'est pas seulement par la plume que Dejob avait travaillé à nous faire mieux connaître nos frères d'Italie : il avait fondé, en 1893, une Société dont le but, qui paraissait alors bien lointain, était le rapprochement des deux peuples : sous les auspices de cette Société, que Jules Simon présida jusqu'à sa mort, et qui était largement ouverte, puisque aucune cotisation n'était exigée des membres, furent données tous les hivers, jusqu'en 1910, des conférences où étaient illustrés les divers aspects de la vie intellectuelle, morale et artistique de l'Italie, à toutes les époques de son histoire. Il faisait enfin depuis 1911 les frais d'une bourse de voyage qui permit à quelques élèves de la Sorbonne d'aller compléter leur instruction par un séjour en Toscane, séjour qu'il réussissait, grâce à ses relations, à leur rendre aussi agréable et fructueux que possible. Aussi a-t-on pu dire de lui[2] qu'il avait été l'un des artisans de l'entente qui, sous la pression des circonstances, se changea en cette alliance où il trouva certainement l'une des dernières et des plus profondes joies de sa vie.

Ch. Dejob était né à Paris le 29 septembre 1847. Voici les étapes de sa carrière universitaire : élève de l'École normale, 1867 ; agrégé des lettres, 1870 ; professeur de rhétorique aux lycées de Laval (1871), Angoulême (1874), Bordeaux (1876) et au collège Stanislas (1878-88 et 1892-94) ; il fut successivement, à la Sorbonne, chargé de confé-

1. *Madame de Staël et l'Italie*, p. 155.
2. A. Chuquet, dans la *Revue critique* du 13 mai (p. 320).

rences de littérature française (comme suppléant de G. Larroumet, 1888-91), maître de conférences de langue et littérature françaises (1894), maître de conférences de langue et littérature italiennes (1900), professeur adjoint (1902), professeur (en remplacement de E. Gebhart) de langues et littératures de l'Europe méridionale (1908). Il avait été, sur sa demande, admis à la retraite en 1909.

Nous croyons être agréable à nos lecteurs et rendre à cet infatigable travailleur l'hommage auquel il avait droit en dressant ici la liste de ses publications relatives à la littérature italienne[1].

A. JEANROY.

Marc-Antoine Muret, un professeur français en Italie durant la seconde moitié du xvi*e siècle*. Paris, Thorin, 1881, in-8° (thèse de doctorat).

De Renato Rapino. Paris, Thorin, 1881, in-8° (thèse de doctorat).

De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV. Paris, Thorin, 1884, in-8°.

Documents tirés des papiers du cardinal Sirleto et de quelques autres manuscrits de la Vaticane sur les Juifs des États pontificaux. Versailles, Cerf, in-8° (Extrait de la *Revue des Études juives*, juillet-septembre 1884.)

Madame de Staël et l'Italie, avec une Bibliographie de l'influence française en Italie de 1776 à 1814. Paris, Colin, 1890, in-12.

De la condition des juifs de Mantoue au xvi*e siècle d'après un livre récent*. Paris, Durlacher, 1892, in-8°. (Extrait de la *Revue des Études juives*, t. XXIII.)

La decima novella dell' ottava giornata del Decameron ed « et Anzuelo de Fenisa » di Lope de Vega, in-8°. (Extrait de la *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, ann. I, 1893, n° 5.)

Il dottorato di lettere in Francia. Modena, 1893. (Extrait de la *Biblioteca delle scuole classiche italiane*, nouvelle série, 6e année.)

Supplément à un essai de bibliographie, pour servir à l'histoire de l'influence française en Italie de 1796 à 1814. Toulouse, Chauvin, 1893, in-12, 35 pages. (Nozze Cassin-d'Ancona.)

L'instruction publique en France et en Italie au xix*e siècle*. Paris, Colin, 1894, in-12.

Un homme d'Etat spirituel et chevaleresque : Massimo d'Azeglio. Paris, Colin, 1894, in-8°. (Extrait de la *Revue internationale de l'enseignement*, juin 1894.)

1. Dans cette liste, pour l'établissement de laquelle mes collègues E. Bouvy et H. Hauvette ont bien voulu me prêter leur concours, ne sont pas compris les très nombreux comptes rendus publiés ici même et dans les vingt-cinq dernières années de la *Revue critique*.

La question des Universités italiennes d'après un livre récent. Paris, Colin, 1894, in-8°. (Extrait de la *Revue internationale de l'enseignement*, nov. 1894.)

De la tendresse dans le théâtre d'Alfieri. Paris, 1895, in-12.

Quelques réflexions à propos de l'enseignement mutuel en Italie. Toulouse, Chauvin, 1895, in-16. (Nozze Pometti-Ferri.)

Le roman politique dans l'Italie contemporaine. Paris, 1896, in-8°. (Extrait de la *Revue internationale de l'enseignement*, t. XXXII.)

Études sur la tragédie. Paris, Colin, 1896, in-12.

Luigi Ferri, 15 juin 1826-19 mars 1895. Versailles, Cerf, 1896, in-8°. (Extrait du *Bulletin de l'Association des anciens élèves de l'École normale*, 1896.)

Société pour la propagation des langues étrangères en France. Assemblée générale publique du 15 novembre 1896. De l'importance des langues méridionales, conférence prononcée au grand amphithéâtre de la Sorbonne. Paris, *Hôtel des Sociétés savantes*, s. d., in-8°, 12 pages.

Le personnel de l'enseignement secondaire en Italie, d'après un livre récent. Paris, Capiomont, 1897, in-8°. (Extrait de la *Revue universitaire*, 1897, t. I.)

Les amoureux éconduits ou transis dans Corneille et dans Racine, dans Apostolo Zeno et dans Métastase. Paris, Colin, 1897, in-8°. (Extrait de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet 1897.)

Les « Animaux parlants » de Casti et les « Paralipomènes » de Leopardi. (*Revue des cours et conférences*, 2e série, t. VI, 1898, p. 226.)

Les abbés et les abbesses dans la comédie française et italienne du XVIIIe siècle. Paris, 1898, in-8°. (Extrait de la *Revue bleue*, septembre-octobre 1898.)

Les femmes dans la comédie française et italienne au XVIIIe siècle. Paris, Fontemoing, 1899, in-12.

Le Juif dans la comédie au XVIIIe siècle. Paris, Durlacher, 1899, in-8°. (Extrait de la *Revue des Études juives*, 1899.)

L'enseignement primaire en Italie durant l'année 1898. Paris, Delagrave, 1899, in-8°. (Extrait de la *Revue pédagogique*, février 1899.)

A propos de la partie honnête du Décaméron. Paris, Colin, 1900, in-12. (*Revue universitaire*, juillet 1900.)

L'instruction primaire en Italie pendant l'année 1900. (*Revue pédagogique*, juillet 1901.)

Le type de l'Allemand chez les classiques italiens. (*Bulletin italien*, 1901.)

Un bel libro da fare (dans *Raccolta di studi critici in onore di A. d'Ancona*, Florence, 1901, p. 133-43).

Les limites du génie de Machiavel. (*Bulletin italien*, 1902.)

Le « Secretum » de Pétrarque. (*Bulletin italien*, 1903.)

Les enfants gâtés en Italie au XIVe et au XVe siècle. Toulouse, Chauvin, 1904, in-8°, 20 pages. (Noces Paolo d'Ancona-Cardoso.)

Sur l'enseignement de l'espagnol et de l'italien, lettre. Paris, Pichon et Durand-Augias, 1904, in-8°. (Extrait de la *Revue internationale de l'enseignement*, juin 1904.)

Les peintres dans la littérature italienne d'imagination durant la période classique (dans *Dai tempi antichi ai tempi moderni*, Nozze Scherillo-Negri, Milan [1904], p. 365-9).

Les descriptions de batailles dans l' « Orlando furioso » et dans la « Gerusalemme liberata ». (*Bulletin italien*, 1905.)

La foi religieuse en Italie au XIVe siècle. Paris, Fontemoing, 1906, in-12.

Le marchand de vin dans les vieilles communes de l'Italie. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907, in-8°.

Sur Guarini et son « Pastor fido ». (*Bulletin italien*, 1907.)

Baretti, Goldoni, Métastase. Toulouse, Lagarde et Sebille. (Noces Châtelain-Gaillard, 17 juillet 1907.)

Le politicien à Florence au XIVe et au XVe siècle, trois articles. (*Bulletin italien*, 1909 et 1910.)

L'art de la composition dans la « Divine Comédie ». (*Bulletin italien*, 1910.)

Est-il vrai que Campanella fût simplement déiste? trois articles. (*Bulletin italien*, 1911.)

Le Notaire en France et en Italie. Turin, 1912. (*Miscellanea di studi storici in onore di A. Manno*.)

Trois Italiens professeurs en France sous le gouvernement de Juillet, P. Rossi, G. Libri, G. Ferrari, 5 articles. (*Bulletin italien*, 1912 et 1913.)

Les dialogues dans la « Divine Comédie », deux articles. (*Bulletin italien*, 1913 et 1914.)

L' « Orlando innamorato » de Bojardo et l' « Orlando furioso » de l'Arioste, deux articles. (*Bulletin italien*, 1914.)

Deux Piémontais qui valent mieux que leur réputation : le P. Taparelli d'Azeglio et le comte Solaro della Margherita. Paris, Roger, 1914. (*Feuilles d'histoire*, 1er sept.-1er déc.).

Dante est-il revenu meilleur de l'autre monde ? Toulouse, Bonnet, 1915, in-16.

Mario Rapisardi et les raisons de sa vogue (*Bulletin italien*, 1915.)

La félicité céleste dans la « Divine Comédie », deux articles. (*Bulletin italien*, 1916.)

Lamartine, Chateaubriand et l'Italie, conferenza di Charles Dejob. S. l. n. d., in-16.

Société d'études italiennes, Bulletins, nos 1 à 36. Paris, 1894-1910, in-8°.

JACQUES RAMBAUD

Historien de vocation et lettré délicat, Jacques Rambaud s'intéressa surtout à l'Italie. Alfred Rambaud, son père, avait étudié l'Allemagne pendant la Révolution et l'Empire. Jacques Rambaud prit pour objet de ses recherches l'Italie napoléonienne. Divers historiens de Napoléon avaient déjà porté leur attention sur Rome et sur la Haute-Italie. J. Rambaud s'attacha à l'Italie méridionale, et particulièrement au règne de Joseph Bonaparte, qui avait été trop négligé des historiens.

En 1911, il fut reçu docteur ès lettres devant la Faculté des Lettres de Paris. Sa thèse principale avait pour sujet : *Naples sous Joseph Bonaparte (1806-1808)*. La deuxième thèse était intitulée : *Lettres inédites ou éparses de Joseph Bonaparte à Naples (1806-1808)*.

Pour préparer son travail sur le règne de Joseph à Naples, Rambaud eut à réunir d'abord les lettres de Joseph. Ce n'était pas une tâche facile. Certes, des publications importantes, la *Correspondance de Napoléon Ier*, le recueil de lettres de Joseph, par le baron Du Casse, fournissent beaucoup de documents. Mais ces recueils sont incomplets; le premier, comme on sait, a été tronqué à dessein, et, dans ces dernières années, MM. Lecestre, De Brotonne ont donné des compléments à la correspondance de Napoléon, qui forment déjà plusieurs volumes. La tentative de Rambaud se rattache à celles-ci. Rambaud reproduit des lettres déjà publiées, mais avec des variantes, et il donne des lettres inédites : il les a puisées soit aux Archives nationales, aux Archives des Affaires étrangères, à l'*Archivio di Stato* de Naples, soit dans diverses archives privées, celles du prince d'Essling, de M. Guibourg, descendant de Rœderer, etc. Ce recueil apporte donc et des documents nouveaux et des précisions. Enfin, il est précédé d'une étude critique très intéressante sur la valeur des lettres de Joseph, sur le caractère de ce prince, sur ses rapports avec Napoléon.

Naples sous Joseph Bonaparte (1806-1808) est un ouvrage considérable, d'une grande richesse de documentation, et qui traite à fond et définitivement le sujet. C'est un travail très précis, qui donne confiance, et qui, dans les questions délicates et difficiles, comme l'influence des événements et des institutions sur les diverses classes de la société, est éloigné de tout dogmatisme. J. Rambaud connaissait très bien l'Italie méridionale, sa géographie, ses ressources présentes,

toute l'histoire de ce pays. Aussi ne néglige-t-il pas les comparaisons. Sous les formes changeantes, il retrouve toujours le même fond : le peuple du pays napolitain, avec son caractère permanent, son intelligence vive, ses passions ardentes, sa haine et son mépris de l'étranger, sa paresse invétérée, son manque de moralité. « Savez-vous comment Naples se relèvera ? » disait Cavour en 1860. « Par l'application des lois sévère, dure, mais juste. La régénération de Naples dépend en grande partie de la force et de l'honnêteté du gouvernement. »

Le règne de Joseph fut précisément une tentative — en partie heureuse — de régénération d'un pays de cinq millions d'habitants par un système de gouvernement réformateur, fort et honnête.

Il fallait d'abord assurer l'ordre, troublé par une insurrection dans les montagnes des Abruzzes et de la Calabre. Ce fut la tâche de l'armée, composée de 40,000 hommes, commandée par Masséna, Reynier, Gouvion-Saint-Cyr, chefs illustres, dignes d'un emploi plus glorieux, et qui avaient cessé de plaire au maître. J. Rambaud présente un tableau fort intéressant de cette armée napolitaine, qui contenait tant d'officiers de valeur, souvent éloignés de France à cause de leurs opinions républicaines, de leur hostilité au coup d'État de Brumaire et à l'établissement du Consulat à vie et de l'Empire.

Le roi Joseph et ses ministres se mirent résolument à l'œuvre. Ils voulurent adapter au royaume de Naples les institutions françaises. C'étaient des esprits éclairés, instruits par l'expérience de la Révolution. Il y avait des hommes de 89 : Rœderer, Stanislas Girardin, Mathieu Dumas, Miot (de Mélito), admirateurs de l'Assemblée constituante, partisans de réformes modérées; il y avait aussi des hommes de 93 : Saliceti, Masséna, Cavaignac, César Berthier, ardents républicains, qui ne voulaient entendre parler que de réformes radicales. Enfin, à côté d'eux, dans le ministère et les principales administrations, beaucoup de Napolitains, membres de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie, dont quelques-uns étaient très instruits, montraient un grand zèle pour la régénération de leur pays. Il n'y eut pas une entente parfaite entre tous ces collaborateurs; mais le roi Joseph, affable, conciliant, sut se servir des uns et des autres et les faire concourir à une œuvre commune.

Cette œuvre, qui devait être continuée par Murat, fut considérable. Elle laissa des traces profondes à Naples. Et si, aujourd'hui, le pays napolitain n'est pas dans une situation plus prospère, c'est que l'œuvre française fut, pendant quarante-cinq ans d'abord, complètement interrompue, et qu'après 1860 elle ne fut pas reprise avec la vigueur nécessaire.

Les Français implantèrent dans le royaume de Naples les réformes sociales, économiques, financières, administratives de la Révolution et de l'Empire.

L'œuvre sociale de la France révolutionnaire avait eu pour préface l'abolition du régime féodal. Joseph commença par supprimer la féodalité. Après la libération du sol, conçue à la manière de l'Assemblée constituante, la division : le partage des biens communaux fut décrété — mais avec des atténuations ; — les biens des couvents, des Jésuites, déclarés biens nationaux, furent vendus ; ils formaient une masse qui valait 28,168,000 ducats, soit environ 125 millions de francs. Le ministre des finances, Rœderer, ne les mit pas en vente tous à la fois, afin de ne pas renouveler les fautes commises pendant la Révolution. Les biens nationaux se vendirent bien ; mais le peuple, misérable, et la plus grande partie de la bourgeoisie ne purent pas en acquérir. Cette grande opération profita surtout à l'aristocratie, aux hauts fonctionnaires, aux nobles émigrés qui, rentrés et ralliés à temps pour conserver leurs biens, avaient trouvé de l'argent pour acheter des terres d'église, enfin à de riches commerçants, à des banquiers, à des spéculateurs, qui étaient venus parfois de Paris, tel le fameux Guiraud, agioteur de profession, dont Rœderer se joua si cruellement, en annulant les acquisitions qu'il avait faites légalement et en lui refusant toute indemnité.

Ces réformes ne purent pas donner immédiatement toutes leurs conséquences. Les bienfaits de l'abolition de la féodalité ne furent pas sentis alors par les paysans ; et cependant cette réforme coûta cher à l'État. L'accensement des domaines du Tavoliere à des paysans pauvres fut, au contraire, bien accueilli.

L'agriculture ne fit point de progrès, à cause de l'ignorance du paysan, et surtout à cause du manque d'eau, du défaut de canaux d'irrigation, de la pauvreté des terres, du régime des *latifundia,* qui, malgré la division ordonnée des communaux et des biens nationaux, restait encore la tendance générale.

L'industrie fit quelques progrès, surtout les industries de guerre, la métallurgie. Le commerce fut un peu vivifié par la construction de ponts et de routes ; les habitants, surtout dans les Abruzzes, travaillèrent aux chemins avec beaucoup de bonne volonté. Mais le Napolitain faisait surtout un commerce maritime. Or, les côtes étaient bloquées par les Anglais ; le blé ne pouvait plus être exporté à Corfou et en Orient qu'avec les plus grandes difficultés ; et, si des navires américains et grecs visitaient encore les ports, l'exportation et l'importation avaient beaucoup baissé. A Naples, comme dans les autres États napoléoniens, la guerre empêchait les réformes les meilleures de procurer les bienfaits qu'elles promettaient.

Les finances, qui n'avaient jamais été qu'un chaos, furent, grâce aux efforts de Rœderer, assez bien administrées. Il fallut faire perdre aux ministres napolitains leurs habitudes d'irrégularité, qui étaient vraiment tenaces. L'impôt fut de 12 francs par tête — il était de

27 à 30 francs en France : — il restait encore lourd pour un pays exclusivement agricole, arriéré et bloqué.

L'administration fut transformée complètement, non seulement par l'organisation des intendances — semblables aux préfectures de France — et par la tutelle des communes, mais par l'action d'un personnel administratif éclairé, expérimenté et probe, à la tête duquel étaient des Français, comme J. Charron et surtout Briot, ancien membre du Conseil des Cinq-Cents. La justice fut séparée de l'administration et rendue avec plus d'impartialité, suivant des lois plus simples, plus équitables. Le Code civil fut promulgué.

Dans toutes ces réformes, Joseph et ses conseillers, même Saliceti, ministre de la police, n'imposèrent pas, sans les modifier, les principes et les pratiques de l'administration française. Les Codes français ne furent pas promulgués dans toutes leurs parties. Les conseillers de Joseph travaillèrent consciencieusemeut à établir la fusion entre Français et Napolitains. La plupart des places furent réservées aux indigènes, même dans le ministère. Elles ne furent pas données aux patriotes, amis des Français, comme récompense; on n'eut en vue que le mérite personnel et le bien général. Sans aucun doute, beaucoup de ces Napolitains, au ministère, au Conseil d'État, dans l'armée, la diplomatie et les diverses administrations, étaient fort médiocres et ne se distinguaient point par leur puissance de travail ; mais quelques-uns d'entre eux, animés par la passion du bien public, entraînés par l'exemple des Saliceti et des Rœderer, collaborèrent utilement à la régénération de leur patrie.

C'était bien un État italien qui se formait. Les réformes étaient adaptées aux mœurs des habitants. Saliceti devenait tout à fait napolitain. Joseph parlait toujours italien en public. Des œuvres françaises étaient, il est vrai, souvent représentées au théâtre San-Carlo ; mais la langue française n'était pas imposée. Et Joseph favorisait les arts italiens et les lettres italiennes. Des Italiens du Nord visitaient le royaume de Naples. En 1808, Monti et Canova vinrent un moment rehausser l'éclat de la nouvelle cour. Enfin les Napolitains, Cuoco, Galanti, d'autres encore, continuaient cette école d'économistes et d'historiens qui avait attiré l'attention de toute l'Europe au XVIIIe siècle.

Le régime français paraissait instable à Naples, comme en Hollande et en Espagne : tout dépendait de la grande politique de l'Empereur et des destinées de l'Empire français. Cependant, au bout de deux années, le trône de Joseph semblait suffisamment affermi pour permettre au pays un travail régulier. Le roi s'appuyait surtout sur la haute bourgeoisie éclairée, puis sur l'aristocratie ; d'une manière générale, sur les propriétaires, pour lesquels il avait tant fait. Il avait contre lui le petit peuple — cette populace de Naples et des villes que

les Bourbons avaient lancée contre les nobles et les riches, qu'ils nourrissaient et dont ils perpétuaient la paresse, — et aussi le clergé régulier, dont il avait pris les biens ; — le clergé séculier, plus conciliant, se réservait.

J. Rambaud présente, à la fin de son livre, un tableau très précis et très attachant de la société napolitaine. Cette société n'a pas, certes, changé en deux ans ; mais des tendances nouvelles apparaissent. La noblesse, qui a beaucoup contribué à la révolution républicaine de 1799, se rallie, peu à peu et par la force des choses, au nouveau régime, qui pourtant apporte l'égalité et supprime la féodalité. Le patriotisme, l'amour du bien public sont vivifiés. Naguère, Galanti écrivait : « Nous avons des vices trop radicaux pour devenir un grand corps, un grand État, une grande puissance. » Maintenant, on a l'espoir que ces vices disparaîtront ; on attend une régénération.

Certes, les Napolitains restent toujours très vaniteux, peu dociles à l'éducation nouvelle, méprisants pour l'étranger, paresseux et souvent ignorants. Le pays est arriéré ; il y a toujours un contraste choquant entre les classes supérieures, la haute bourgeoisie, intelligente et éclairée, et les classes rurales et la populace des villes, ignorantes, fanatiques et superstitieuses. Mais le progrès social et moral s'affirme cependant. Naples, en 1808, possède un excellent corps d'officiers, une classe de fonctionnaires éclairés et honnêtes. Un État moderne est né, libéré des entraves féodales, unifié, centralisé, pourvu d'une administration juste, impartiale, qui sait et veut contrôler, et qui travaille avec zèle à développer les ressources du pays.

Telles sont les lignes essentielles de l'ouvrage de J. Rambaud. C'est un monument à la gloire de la civilisation française, importée sur le sol classique de l'Italie méridionale. Toutes les qualités françaises se retrouvent dans l'œuvre considérable que tentèrent Napoléon, Joseph, puis Murat : la logique, la clarté, la décision, l'organisation, l'amour du bien public, par-dessus tout la probité, l'intelligence des situations, le tact, l'esprit de fusion et d'adaptation des choses et des hommes à des conditions nouvelles.

Pour faire saisir tout cela, il fallait, chez l'historien de cette grande œuvre française, du tact, de la finesse, l'intelligence des situations, des « combinazioni ». Et c'est ce que l'on trouve précisément chez Jacques Rambaud.

L'ouvrage de Rambaud fut couronné par l'Académie française, qui lui décerna le prix Thérouanne.

Au cours de ses études sur Naples, Rambaud eut l'occasion d'étudier un personnage important, le comte Roger de Damas, émigré français, qui séjourna en Russie, sur les bords du Rhin en 1792, puis à Naples, enfin à Vienne, et qui fut en relations avec la reine de

Naples, Marie-Caroline. Rambaud fut chargé par la famille de Damas de publier les mémoires du comte. Il en a donné, en 1912 et 1914, une édition très soignée en deux volumes.

Enfin, Rambaud a collaboré à diverses revues : à la *Revue historique,* à la *Révolution française*, à la *Revue napoléonienne*, à la *Revue d'histoire ecclésiastique*, à l'*Archivio storico per le provincie napoletane*, au *Bulletin italien:* dans le troisième numéro de 1914 de cette revue, paru juste au moment de la mobilisation, il donna un compte rendu sur une histoire de Savoie. Ce sont sans doute les dernières lignes qu'a écrites notre collègue.

Chargé du cours d'histoire moderne et contemporaine à la Faculté des Lettres de Bordeaux, de 1912 à 1914, il y conquit par sa science et son talent une grande place. On ne peut que regretter qu'une si belle carrière d'historien et de professeur, et qui promettait tant, ait été brisée. Rambaud est mort pour la France, pour la civilisation française, dont il a raconté si brillamment l'expansion et les bienfaits dans un pays classique, aujourd'hui notre allié et notre ami.

P. SAGNAC.

Citation de Jacques Rambaud
a l'ordre du jour de l'armée

Mobilisé comme lieutenant au 226e d'infanterie, Jacques Rambaud avait participé à la défense de son pays de Lorraine. Le 25 août 1914, à la terrible affaire de Courbesseaux, où son régiment fut décimé, il avait reçu plusieurs balles. Soigné à l'hôpital de Nancy, il refusa de se laisser évacuer au dépôt et reprit immédiatement son poste de combat.

On ne tarda pas à l'expédier sur un point tactique d'une importance vitale : la frontière de l'Artois et de la Flandre. Dans les environs de Vimy, il fut chargé de couvrir la retraite d'un autre régiment. Il se battit, avec sa compagnie, durant plusieurs heures, contre des forces considérables, et la position (le Bois-Bernard) ne put être emportée tant que la mitraille l'épargna.

Mais, après une lutte acharnée, il tomba, frappé à la poitrine, et les Allemands occupèrent le terrain. Du témoignage d'un de ses hommes qui, blessé lui-même, réussit à se traîner jusqu'à une ambulance, il résulte que Rambaud, lors de l'assaut final, ne donnait plus signe de vie.

Voici le texte de la citation dont il fut l'objet (*Journal officiel* du 29 octobre 1915) :

« Ayant reçu l'ordre de tenir jusqu'au bout, dans un bois, n'a cessé de donner à sa troupe le plus bel exemple d'énergie et de courage, et s'est fait tuer sur place plutôt que de céder du terrain (combat du 2 octobre 1914). »

G. R.

J.-A. Sens.

Nos *Annales* ont récemment perdu un de leurs meilleurs et de leurs plus dévoués collaborateurs, Sens (Jean-Arnaud), né à Bordeaux le 18 septembre 1859, mort dans notre ville le 19 mars 1916.

Entré, en juin 1888, à l'imprimerie Gounouilhou, il y était devenu chef d'atelier. Son esprit d'ordre, sa compétence technique, son dévouement attentif se dépensaient sans relâche pour nos publications. D'une santé fragile, il puisait, dans un sentiment très haut du devoir, l'énergie nécessaire à l'accomplissement de sa tâche. Sa valeur morale doublait sa valeur professionnelle. C'était un brave homme, simple, droit, sûr. Tous ceux qui l'ont connu garderont de lui le souvenir d'un admirable travailleur, honorant le métier, et, suivant le mot que M. Jullian m'écrivait à son sujet, « glorifié par l'outil même, comme d'autres par l'épée ».

G. RADET.

---

20 juin 1916.

Le Secrétaire de la Rédaction : Eugène BOUVY.
Le Directeur-Gérant : Georges RADET.

Bordeaux. — Imprimeries Gounouilhou, rue Guiraude, 9-11.

Vol. XVI. Juillet-Décembre 1916 Nos 3-4.

GUY DE FERRARE

ÉTUDE SUR LA POLÉMIQUE RELIGIEUSE EN ITALIE A LA FIN DU XIe SIÈCLE

Le pontificat de Grégoire VII (1073-1085) n'a pas été uniquement marqué par les débuts de la querelle des investitures et de la grande lutte du sacerdoce et de l'empire. Il a encore été l'occasion d'une polémique religieuse, le plus souvent très ardente, qui a elle-même donné naissance à une série d'œuvres littéraires où les décrets du pape ont été âprement discutés. Lettres, pamphlets, traités juridiques et canoniques abondent à la fin du xie siècle, en Allemagne comme en Italie. Parmi ces opuscules, l'un des plus curieux est sans contredit le *De scismate Hildebrandi*, dû à la plume de l'évêque schismatique de Ferrare, Guy, qui, après avoir soutenu pendant quelques années la cause grégorienne, était passé au parti de Guibert, archevêque de Ravenne et antipape sous le nom de Clément III. Guy s'est proposé, à la demande de Guibert, de résumer les différents arguments pour et contre Grégoire VII, qu'il n'appelle jamais que « le moine Hildebrand ». Par suite, on retrouve chez lui certaines idées chères aux Grégoriens et aux Antigrégoriens. Toutefois, ce qui fait l'originalité véritable du *De scismate Hildebrandi*, c'est l'exposé d'une théorie nouvelle de l'investiture qui, modifiée et transformée, a triomphé en 1122, lors de la conclusion du concordat de Worms entre Calixte II et Henri V[1].

I

De Guy de Ferrare lui-même on sait fort peu de chose. Aucun chroniqueur n'a prononcé son nom et l'on ne peut le connaître qu'à l'aide de renseignements épars dans quelques

1. Le *De scismate Hildebrandi* a été édité par Dümmler dans les *Monumenta Germaniae historica*, in-4°. *Libelli de lite imperatorum et pontificum*, t. I, p. 529-567.

actes diplomatiques, et d'allusions qu'il fait, dans son traité, à diverses circonstances de sa vie.

Il n'est pas prouvé que, comme le veut Barotti [1], Guy fût Arétin d'origine. Il faut se résigner également à ignorer la date de sa naissance qu'il est impossible de déterminer, même de façon approximative. On sait seulement qu'il a séjourné à Rome pendant la première partie du pontificat de Grégoire VII; il a même dû participer assez activement à la réforme de l'Église et faire partie de l'entourage du pape, car il affirme, dans le *De scismate Hildebrandi* (l. I, c. 2), avoir eu l'occasion d'assister souvent à sa messe.

On ne peut dire avec précision à quel moment cette collaboration a commencé, ni à quel moment elle a pris fin. Guy de Ferrare avoue (l. I, c. 1) n'avoir pas assisté à l'élection d'Hildebrand, en 1073; il a dû sans doute arriver à Rome peu de temps après et il a été témoin de la déposition de Henri IV, au concile de 1080 (l. I, c. 7). Entre 1081 et 1083, il abandonne Grégoire VII pour se ranger sous la bannière du roi de Germanie et de l'antipape Clément III. C'est dans une charte du 1er décembre 1086 que, pour la première fois, le titre d'évêque de Ferrare figure à côté de son nom [2]. Cette dignité lui était échue peu de temps auparavant, le siège étant devenu vacant en 1083 par la mort de l'évêque Gratien.

Le rôle politique de Guy, comme évêque de Ferrare, n'a été retracé par aucune chronique. Il dut pourtant avoir quelque importance, car Clément III, à une date incertaine, conféra à son fidèle partisan les fonctions de vice-chancelier et de bibliothécaire qu'il exerçait en 1099 [3]. On perd ensuite la trace de Guy. Était-il encore évêque de Ferrare, lorsqu'en 1101 les troupes de la comtesse Mathilde reprirent la ville? Ce problème n'est, jusqu'à nouvel ordre, susceptible d'aucune solution.

1. Cf. Barotti, *Serie de vescovi ed arcivescovi di Ferrara*, 1781.

2. Cf. Barotti, *op. cit.*, p. 15. — Une autre charte, de 1092, renferme aussi parmi les souscripteurs le nom de Guy de Ferrare.

3. On connaît ce détail par une bulle de Clément III, en date du 18 octobre 1099, publiée par P. Kehr (*Archivio della R. Società Romana di storia patria*, t. XXIII, 1900, p. 280-283). On y lit la souscription suivante : « Data Tibure per manus Guidonis Ferrariensis episcopi, vice cancellarii et bibliothecarii, anno ab incarnatione Christi millesimo LXXXXVIIII, quinto decimo kalendas novembris, indictione VII. »

L'obscurité qui plane sur la vie de l'auteur du *De scismate Hildebrandi* n'atténue en rien la valeur de l'œuvre, qui occupe une place à part dans la polémique religieuse du xi[e] siècle. Avant d'en aborder l'étude, il importe de fixer la date de son apparition, sur laquelle les critiques allemands ne sont pas tous d'accord [1].

Guy de Ferrare, dans sa préface, rapporte qu'il a écrit son traité à la suite d'une discussion qui s'était produite, au milieu du carême précédent, à Ravenne, dans l'entourage du pape Clément III. Comme, d'autre part, les derniers moments de Grégoire VII sont racontés à la fin de la première partie (l. I, c. 20), le *De scismate Hildebrandi* est certainement postérieur au 25 mai 1085, date de la mort de Grégoire VII, et antérieur au 8 septembre 1100, date de la mort de Clément III.

Pour arriver à une précision plus grande, il faut dresser la liste des années, comprises entre 1085 et 1100, pendant lesquelles Guibert a passé le carême dans sa ville épiscopale.

L'antipape, obligé de quitter Rome dans l'été de 1085, s'est retiré à Ravenne [2], où il se trouvait encore pendant le carême de 1086, comme l'attestent deux bulles, datées l'une du 27 février (première semaine du carême), l'autre du 15 mai [3]. Pour 1087, il est plus difficile de se prononcer : très probablement Guibert était à Ravenne le 2 mars [4], c'est-à-dire dans la troisième semaine du carême, mais il résulte d'un passage de Pierre Diacre, dans sa chronique de l'abbaye du Mont-Cassin [5], qu'il a officié à l'église Saint-Pierre de Rome le dimanche des Rameaux (21 mars). En 1088, Guibert réapparaît à Ravenne le 5 avril, soit au milieu

1. La date généralement adoptée est celle de 1086 ; elle a été proposée par Panzer, *Wido von Ferrara,* 1880, p. 22, conservée par Dümmler dans la préface de son édition de Guy de Ferrare (*Libelli de lite*, t. I, p. 530), Mirbt, *Die Publizistik in Zeitalter Gregors VII*, p. 41, Meyer von Knonau, *Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich IV und Heinrich V*, t. V, p. 143, etc. Lœwenfeld, dans les *Regesta pontificum*, t. I, p. 652, se prononce pour 1088, et R. Wilmans, dans les *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, t. XII, p. 149, pour 1090.

2. Le fait est affirmé par Bernold de Constance, dans sa chronique, à l'année 1085 (*Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, t. V, p. 444).

3. Cf. Jaffé-Lœwenfeld, n[os] 5322 et 5323. Sur l'itinéraire de Guibert en 1086 et pendant les années suivantes, cf. Koehncke, *Wibert von Ravenna*, p. 69 sqq.

4. Il semble bien, en effet, qu'il faille placer en 1087 la bulle n° 5319 de Jaffé-Lœwenfeld, datée de la troisième année du pontificat de Clément III. Cf. Koehncke, *op. cit.*, p. 72, n. 1.

5. *Chronicon monasterii Casinensis*, l. III, c. 67-68.

de la période quadragésimale [1]. En 1089, il rentre de nouveau à Rome, y tient un concile qui se place entre le 18 avril et le 1er juillet [2]; mais, à cette date, Urbain II s'empare de la ville [3], dont il est chassé dans l'été de 1090 [4], pour y rentrer seulement à la fin de l'année 1093 [5]. Guibert a donc passé le carême à Ravenne en 1086, 1088, 1090, peut-être aussi, en partie, en 1087 et 1089. Après 1090, il n'a guère été dans son diocèse.

En somme, l'étude des déplacements de l'antipape ne permet d'aboutir à aucune conclusion catégorique. D'autres indices, fort heureusement, acheminent vers des résultats plus positifs.

Le *De scismate Hildebrandi* ne saurait être de beaucoup postérieur à la mort de Grégoire VII. Il y est dit, en effet, que le pape désigna pour successeur l'abbé du Mont-Cassin, Didier, mais aucune allusion n'est faite aux pontificats de Victor III et d'Urbain II. Or, l'auteur, s'il avait été témoin, au moment où il écrivait, des actes des successeurs d'Hildebrand, n'aurait pas manqué de flétrir leur œuvre soi-disant schismatique. Il y a là déjà, comme on l'a remarqué plusieurs fois [6], une présomption très forte pour la date de 1086. Ce n'est pas la seule : l'opportunité du *De scismate Hildebrandi* pour le parti de Guibert apparaît comme beaucoup plus évidente, si l'on examine les circonstances qui ont entouré l'élection de Victor III.

La succession de Grégoire VII n'a pas été sans présenter de grosses difficultés. Le pape, avant de mourir, avait désigné au choix des cardinaux, pour le remplacer, Anselme, évêque de Lucques, Eudes, évêque d'Ostie (le futur Urbain II), Hugues,

1. Jaffé-Lœwenfeld, nos 5327 et 5328.

2. La date de ce concile a été très discutée. Pour plus de détails, à ce sujet, voir : Meyer von Knonau, *Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich IV und Heinrich V*, t. IV, p. 265-269, qui résume toutes les discussions et démontre de façon péremptoire que c'est bien en 1089 qu'il faut placer le concile.

3. Le fait est attesté par Urbain II lui-même, dans une bulle longtemps restée inédite et qu'a publiée C. Kehr dans : *Archivio della R. Società Romana di storia patria*, t. XXIII, 1900, p. 273-286.

4. Cf. Jaffé-Lœwenfeld, nos 5437 sqq.

5. Cf. Bernold de Constance, année 1094.

6. C'est l'avis de Panzer, Mirbt, Meyer von Knonau, *op. cit.*, qui se bornent à cet unique argument.

archevêque de Lyon. Mais les princes normands, qui entretenaient avec l'abbé du Mont-Cassin, Didier, les meilleures relations, s'étaient immédiatement efforcés de le substituer aux candidats du pontife défunt. A cette fin, ils avaient fait courir aussitôt le bruit, dont Guy de Ferrare s'est fait l'écho, que Grégoire VII avait voulu Didier pour successeur. Mais celui-ci, pris de scrupules, s'enfuit dans son monastère et la chronique du Mont-Cassin, qui rapporte ces événements [1], ajoute qu'après son départ, les partisans de Guibert ne tardèrent pas à relever la tête. Ce mouvement en faveur de l'antipape décida les cardinaux à revenir à Rome vers Pâques de l'année 1086 et à réunir une assemblée le 24 mai. Celle-ci a été très confuse : elle a commencé par élire Eudes d'Ostie, puis, sans doute sur l'injonction des princes normands, elle a désigné, malgré lui, Didier qui a refusé la tiare et s'est de nouveau refugié au Mont-Cassin, pour se dérober aux sollicitations dont il était l'objet.

On comprend qu'en présence d'un tel désarroi, le parti de Guibert ait jugé l'occasion favorable — la chronique du Mont-Cassin en fait l'aveu — pour reprendre l'offensive et provoquer un ralliement en masse à l'antipape. Or, le *De scismate Hildebrandi* a pour but de prouver que l'élection de Grégoire VII était nulle, que, par suite, celle de Clément III, en 1080, était nécessaire ; l'Église ayant à sa tête un pape légitime, il n'y a donc pas lieu d'en élire un autre. Une telle conclusion concorde bien avec les préoccupations des partisans de Guibert de Ravenne, en 1086. Au contraire, en 1088, un mois après l'élection d'Urbain II, ou en 1090, après deux ans d'un nouveau pontificat, la composition d'une œuvre conçue dans cet esprit ne présentait plus le même intérêt.

En résumé, le *De scismate Hildebrandi* a été commencé en avril 1086, à la suite du recul du parti grégorien à Rome et pour prévenir l'élection d'un nouveau pape, mais il n'est pas sûr qu'il ait été terminé le 24 mai de la même année, au moment où Didier a été choisi.

1. *Chronicon monasterii Casinensis*, l. III, c. 65-66.

II

Avant d'examiner la valeur historique et juridique de l'œuvre de Guy de Ferrare, il est nécessaire d'en esquisser le plan, d'en dégager les principales idées.

Guy indique dans son prologue le but qu'il a poursuivi. Un jour, « un débat s'éleva entre frères au sujet du schisme dit d'Hildebrand, que les uns combattaient et les autres défendaient ». Les antagonistes firent appel à son autorité. « Après une série de discussions qui paraissaient traîner en longueur, raconte-t-il, tous vinrent à moi et me demandèrent de caractériser ce schisme en quelques mots, de définir d'abord quelles excuses il pouvait invoquer en sa faveur, de l'écraser ensuite sous les arguments les plus décisifs. Cet exposé paraissait très nécessaire, étant donné que l'erreur avait pris naissance en secret, progressé peu à peu, à la manière du reptile qui rampe contre terre, conquis finalement de nombreuses provinces. » Guy, après avoir refusé d'entreprendre une tâche aussi ardue, se laissa fléchir, sans doute à la suite d'une intervention de Guibert de Ravenne auquel il s'adresse en personne à la fin de son traité, en lui rappelant l'« ordre » qu'il lui a donné de le composer.

Le plan est très simple : dans le premier livre, l'auteur développe les raisons qui, en apparence, justifient le schisme d'Hildebrand; dans le second, il examine celles qui interdisent d'y adhérer.

Pour répondre aux reproches que l'on adressait en général à Hildebrand, l'évêque de Ferrare classe méthodiquement les différents chefs d'accusation :

1° On a prétendu que l'élection de Grégoire VII était irrégulière. Or, il faut convenir que les règles canoniques ont été scrupuleusement observées. En s'appuyant « sur le témoignage d'hommes très religieux et de la renommée », Guy raconte comment les choses se sont passées. « Lorsque, dit-il, Alexandre, de bienheureuse mémoire, eut rendu l'âme, avant même que sa dépouille mortelle n'eût été mise au tombeau, le

clergé, le peuple et le sénat se réunirent ; du vœu de tous et par un consentement unanime, Hildebrand fut élu par le clergé, réclamé par le peuple, confirmé par le suffrage de tous les évêques et prêtres[1]. » Ainsi, suivant la parole de saint Cyprien au sujet de Cornélius[2], il a été fait évêque selon Dieu et conformément aux canons (l. I, c. 1).

2° Hildebrand, affirment encore ses adversaires, a eu une vie peu sacerdotale ; trop porté vers la bonne chère, peu soucieux du patrimoine de l'église romaine, il s'est, pour toutes choses, conduit plus en seigneur qu'en prêtre. A l'encontre de si noires calomnies, Guy de Ferrare trace de Grégoire VII un portrait auquel auraient pu souscrire les plus ardents défenseurs du pontife. « A peine élu évêque, dit-il, il s'est montré fidèle administrateur et prévoyant dispensateur des biens de l'Église ; il a fait garder les cités, les bourgs, les municipes et les châteaux, veillant sur ceux qu'il avait en son pouvoir, s'efforçant de recouvrer ceux qui avaient été perdus et enlevés par la force. Il a réuni une troupe de soldats, non pas, comme on le croit, par souci d'une vaine gloire, mais pour étendre l'église romaine qui, violentée par les Normands et foulée aux pieds par d'autres voisins, paraissait réduite à néant... Entre temps, défenseur des veuves et des enfants, secours des orphelins, avocat des pauvres, Hildebrand, à l'aide des ressources dont il pouvait disposer, soulageait les humbles et les faibles, les malheureux et les indigents. Attentif au jeûne, absorbé par la prière, sans cesse adonné à la lecture, il faisait de son corps le temple du Christ. Tourmenté par le sommeil, il supprimait tout repos ; joyeusement, alors que sa table regorgeait des mets les plus raffinés et que d'un signe il pouvait tout avoir, il souffrait la

1. On remarquera que le récit de Guy de Ferrare diffère légèrement de la version traditionnelle, telle qu'elle figure dans le registre de Grégoire VII (l. I, *ep.* 1 et 3) et dans Bonizon de Sutri, l. VII (*Libelli de lite*, t. I, p. 601). Grégoire VII rapporte, dans les bulles précitées, que, pendant les funérailles d'Alexandre II, « un grand tumulte s'éleva parmi le peuple, qui s'élança sur lui dans un insensé frémissement », et que les cardinaux ne firent ensuite que ratifier les acclamations populaires. Manegold de Lautenbach, dans le *Liber ad Gebehardum*, c. XIV, tait, comme Guy de Ferrare, ces circonstances qui donnaient à l'élection un caractère un peu irrégulier.

2. Saint Cyprien, *ep.* 55.

faim, endurait la soif et diverses tortures du corps. D'autres ont fui la présence des hommes, évité tout entretien avec les femmes, renoncé au tourbillon de la vie urbaine, se sont échappés vers d'inaccessibles solitudes ou cachés dans les antres des montagnes et les cavernes des rochers, se nourrissant d'herbes, s'abreuvant aux sources et préférant habiter avec les fauves. Lui, contraint par les nécessités du gouvernement dont il avait charge, a eu le singulier mérite de garder sa dignité dans le siècle, au milieu des fils des ténèbres. Tandis que tous étaient absorbés par les affaires, les appétits et les gains du monde, il planait au-dessus de tant de vils soucis et, avec sa grandeur d'âme habituelle, se pénétrait de l'idée qu'il accomplissait ici-bas un voyage, traversait une patrie qui n'était pas la sienne. » Puis, passant en revue les principales vertus de Grégoire VII, Guy fait encore l'éloge de son affabilité, de sa sainteté, de sa sobriété. Il le félicite d'avoir lutté avec énergie et « sous l'inspiration du divin amour » contre un épiscopat simoniaque qui méprisait la loi du célibat, donnait publiquement l'exemple de l'adultère, du parjure, du sacrilège, jetait partout la confusion et le chaos. Ce combat, qui lui a valu nombre d'injures, Hildebrand a eu l'immense mérite de le mener jusqu'au bout et « sans jamais s'écarter de la règle de la vérité » (l. I, c. 2).

3° On reproche à Hildebrand son attitude envers Henri IV : il aurait été injuste et violent. Guy de Ferrare établit que la conduite du roi était loin d'être exemplaire, et, tout en rejetant certaines accusations particulièrement obscènes qui ne lui paraissent pas prouvées, il retient celles d'impiété, d'âpreté au gain, de vénalité et d'adultère; les enfants nés de cette dernière faute, ajoute-t-il, sont là pour en témoigner. Hildebrand s'est proposé de ramener le jeune souverain à des mœurs meilleures, en lui adressant par lettre de doux avertissements qu'il puisait dans l'Écriture, en lui envoyant des légats chargés de lui rappeler les préceptes divins. Vaines tentatives! « Dès qu'il eut reçu les bulles apostoliques, Henri, inquiet pour son pouvoir et sa fortune, ne songea plus qu'à renverser Hildebrand; il chercha aussitôt le moyen de mener

son projet à bonne fin, assembla tous les évêques de Germanie et de Lombardie, afin de leur faire annuler l'excommunication dont il était l'objet et de les obliger à maudire le pape. Mais cet homme, semblable à une montagne qu'aucune tempête ne peut abattre, resta impassible devant l'orage et, sans s'éloigner du sentier de la justice, parla plus durement au roi, lui fit craindre la malédiction apostolique, puis la déposition, s'il persistait dans son attitude. » Les menaces, comme les avertissements, n'ont aucun effet. Hildebrand convoque Henri IV à Rome. Il ne vient pas. Le pape l'excommunie et avec lui tous ceux qui ne se sépareraient pas de sa communion. Guy de Ferrare considère que le droit du pontife était formel; il cite, à l'appui de sa thèse, plusieurs textes canoniques qu'il emprunte à saint Ambroise, à saint Cyprien, à saint Paul, et plusieurs précédents qui confirment la doctrine (l. I, c. 3-6).

4° Guy de Ferrare examine ensuite l'un des griefs les plus répandus contre Grégoire VII : le pape se serait rendu coupable de parjure en approuvant l'élection de Rodolphe en 1077, en reconnaissant comme valables les serments prêtés au duc de Souabe par des chevaliers qui avaient déjà juré fidélité à Henri IV. Il constate, tout d'abord, qu'Hildebrand a lui-même exposé, au concile de Rome (1080), les raisons qui ont déterminé la déposition du roi et juré, en prenant à témoin le ciel et la terre, qu'il n'avait en aucune façon participé à l'élection de Rodolphe. Mais, ajoute le polémiste, supposons un instant qu'il ait menti : ne peut-il encore se justifier du fait que Rodolphe n'a été désigné qu'après la condamnation et la déposition de Henri IV[1]? « Si le chevalier avait aspiré à la couronne, avant qu'une sentence eût frappé son seigneur, il paraîtrait justement répréhensible. Mais, puisque ce seigneur était excommunié et déchu par l'autorité de Pierre, je ne vois pas comment Rodolphe pourrait être accusé de lui avoir

1. Guy de Ferrare oublie qu'au moment de l'élection de Rodolphe (15 mars 1077), Henri IV, frappé d'anathème en 1076, avait reçu son pardon six semaines auparavant, le 28 janvier, à Canossa. D'ailleurs, de 1077 à 1080, Grégoire VII a observé la plus stricte neutralité et n'a reconnu Rodolphe qu'après avoir déposé Henri IV, infidèle aux engagements de Canossa.

arraché le royaume. » Guy de Ferrare relève de nombreux cas identiques qui n'ont jamais causé aucun scandale : lorsqu'un évêque est déposé, les fidèles promettent obéissance à son successeur, sans être liés par leurs serments antérieurs; l'époux et l'épouse sont unis par le mariage jusqu'à la mort, mais si l'un des conjoints verse dans l'hérésie, l'autre devra-t-il renier lui aussi la foi chrétienne? De même encore, celui qui, pour une dette, fournit un gage, est débiteur aussi longtemps que ce gage reste entre les mains de son créancier, mais, du jour où le gage est rendu, corrompu ou perdu, il ne doit plus rien. « De tout ce que nous avons dit, conclut l'auteur, il résulte, en toute certitude, que Rodolphe n'a pas été parjure et qu'Hildebrand n'est pas répréhensible pour avoir consenti à son élection. » De ce fait, le rôle joué par les légats en Allemagne se trouve lavé de tout soupçon; ils ont été les instruments de Grégoire VII et « ont libéré les Allemands de leurs scrupules » (l. I. c. 7 et 9).

5° Hildebrand a-t-il failli à ses obligations en poussant les Allemands à la guerre? Guy de Ferrare ne le croit pas, car, d'après saint Augustin, Pélage Ier et saint Grégoire le Grand, la guerre est permise, lorsque le but qu'elle poursuit est juste et conforme à la volonté divine. Saint Augustin, notamment, rappelle l'histoire de Sara, l'épouse légitime, image de l'Église, qui chasse la servante Agar, parce qu'elle l'injuriait. *Si les bons et les saints ne persécutaient personne*, ajoute le docteur, *mais souffraient toujours, que signifierait la parole du psaume : « Je poursuivrai mes ennemis »* (Ps. XVII, 38)[1]? De plus, celui qui agit avec une bonne intention ne peut être rendu responsable des accidents qui surviennent en cours de route. *Un chrétien n'est pas coupable si son bœuf ou son cheval cause la mort d'autrui, ou alors que les bœufs des chrétiens n'aient pas de cornes, leurs chevaux pas de sabots, leurs chiens pas de crocs*[2]! « De ces textes il résulte clairement, je suppose, que, soit qu'il ait permis aux Allemands de lutter contre le roi Henri, soit qu'il ait persécuté — pour employer l'expression de ses

1. Saint Augustin, *ep.* 185, c. 2, § 11.
2. Saint Augustin, *ep.* 47.

adversaires — le dit roi, Hildebrand est resté en parfait accord avec les multiples sentences des Pères » (l. I, c. 8 et 15).

6° Pourquoi Hildebrand a-t-il eu recours aux laïques pour châtier les clercs simoniaques ou incontinents, au lieu de s'en tenir aux censures ecclésiastiques de ses prédécesseurs? Pourquoi a-t-il exercé contre eux des sévices, dignes de nations païennes ou barbares? « Comme je le tiens de témoins très fidèles qui se sont longuement entretenus avec lui de tels sujets, atteste Guy de Ferrare, il a affirmé à plusieurs reprises qu'il n'a jamais rien ordonné d'aussi cruel ni d'aussi pénible. Il ressentait même un chagrin très vif, chaque fois qu'une foule ignorante se livrait à des injures déplacées; il réprouvait pour les clercs la peine du fouet et celle de la prison, surtout si elles étaient infligées par des laïques. » D'ailleurs, même s'il n'avait eu cette attitude, Hildebrand aurait été pleinement autorisé par les textes canoniques à faire appel au bras séculier. « Quoi de plus juste, en effet, que de réfuter l'erreur des schismatiques? Et il faut non seulement la réfuter, mais la combattre. » Témoin saint Grégoire de Nazianze qui, dans son discours sur la paix, s'exprime en ces termes : *Il est évident que nous devons lutter pour la vérité contre l'impiété par le feu, le fer, la puissance, les lois, à condition toutefois de ne pas être souillés par le ferment de la malice et de ne pas consentir au mal*[1] (l. I, c. 10-14).

7° Guy de Ferrare passe plus rapidement sur une autre objection, soulevée fréquemment par les polémistes du XIe siècle : peut-on avoir des rapports avec les schismatiques et les excommuniés? Il note simplement que, d'après les Pères, on ne peut avoir de relations avec eux, sans être soi-même excommunié, mais il esquive, pour le moment, la question, beaucoup plus controversée, de la validité de leurs sacrements sur laquelle il se prononcera seulement dans le second livre (l. I, c. 17-18).

8° Guy aborde enfin, pour terminer, le problème de l'investiture. « En ce qui concerne l'ordination et l'investiture des églises qui n'appartiennent pas aux princes, mais aux prêtres,

1. Saint Grégoire de Nazianze, *Oratio de pace*, I, c. 20.

dit-il, les documents précédents suffiraient, s'il ne fallait réfuter l'erreur tant de fois répétée par les rivaux d'Hildebrand. » En présence de leurs accusations acharnées, l'auteur juge indispensable de fortifier encore la thèse précédemment énoncée, à l'aide d'un texte emprunté aux canons des apôtres : *Si un clerc, avec l'appui des pouvoirs séculiers, obtient des dignités ecclésiastiques, qu'il soit déposé*[1]. Hildebrand a rigoureusement maintenu cette doctrine : par là, il a soulevé contre lui les évêques d'Italie et de Germanie qui l'ont condamné sur l'ordre et avec le consentement du roi Henri. « Quelle est l'intelligence, si bornée qu'elle soit, qui ne puisse apprécier la perversité d'un tel épiscopat? » (L. I. c. 19.)

Ces diverses considérations prouvent qu'Hildebrand n'a pas démérité et que, par suite, on ne peut considérer comme valable l'élection de Guibert de Ravenne, « homme réputé aussi bien pour ses mœurs que pour sa naissance, d'une urbanité remarquable, d'une grande prudence, d'un bon conseil, d'une science à toute épreuve, d'un esprit vif et pénétrant ». En effet, ses adversaires tiennent ce raisonnement : « Si Hildebrand ou Grégoire était pontife, la chaire de Pierre n'était pas vacante; dès lors, comme le juge suprême ne peut être condamné par personne, il est manifeste que Guibert n'a aucun pouvoir ni aucun droit. » Guy cite, à l'appui de cette affirmation, un texte de saint Cyprien : *L'Église est une; elle ne peut être à la fois au dedans et au dehors. Si elle est chez Novatien, elle n'a pas été chez Cornélius. Si elle a été chez Cornélius, qui a légitimement succédé à l'évêque Fabien, Novatien ne peut, dans l'Église, être considéré comme évêque*[2] (l. I, c. 20).

Le plaidoyer en faveur de Grégoire VII se termine par une digression sur l'exil et la mort du pontife. Aussitôt après commence le réquisitoire, car « il est temps de condamner d'une façon irréfutable, à l'aide de témoignages certains, une erreur qui s'est répandue au loin et au large, qui s'est propagée dans de nombreuses provinces ».

Le second livre se présente sous une forme différente : il a

1. *Canones apostolorum*, c. XXXI.
2. Saint Cyprien, *ep.* 69, c. 3.

l'allure d'un dialogue entre deux personnages, l'un qui questionne *(proponens)*, l'autre qui répond *(respondens)*; la division en chapitres a disparu et l'ordre suivi n'est pas toujours le même que dans le premier livre. Toutefois, les diverses questions auxquelles Guy de Ferrare avait précédemment apporté une solution grégorienne, sont toutes reprises et tranchées dans un sens diamétralement opposé.

1° L'élection d'Hildebrand, qui tout à l'heure était conforme aux canons, est maintenant entachée de nullité. On a porté contre elle deux accusations : l'une certaine, l'autre plus contestable. Tout d'abord — et c'est là ce qui est sûr — Hildebrand n'a pas sollicité l'assentiment de l'empereur; or, un décret de Nicolas II a frappé d'anathème quiconque accepterait la papauté dans de telles conditions ou reconnaîtrait un pape ainsi nommé. « C'est pour cela que l'on réprouve, que l'on critique et que l'on condamne l'élection d'Hildebrand, qu'on l'appelle non une élection, mais une « dégradation *(dejectionem)* », parce que ou bien la constitution du pape Nicolas II paraîtra injuste (et dire une pareille chose serait un sacrilège, car le siège romain n'a jamais rien promulgué qui fût injuste ou impie, Dieu étant l'auteur de ses décisions), — ou bien, si elle est juste (et il a toujours été permis à l'église romaine de légiférer à nouveau, pourvu que la loi fût sauve), il est évident qu'Hildebrand n'a pas été justement élu et qu'il a encouru le péril de la malédiction. » Quant au second motif, qui, pour quelques-uns, infirme l'élection, il est très douteux : on a raconté que, pendant la nuit qui suivit la mort d'Alexandre II, Hildebrand avait soudoyé des troupes et répandu l'or à pleines mains pour provoquer les acclamations populaires en sa faveur; si la chose est vraie, elle est très répréhensible, mais, « comme je considère qu'elle est incertaine, je m'abstiens d'émettre un avis ». Il n'en reste pas moins vrai qu'Hildebrand n'étant pas en droit titulaire de sa charge, tous les actes de son pontificat sont nuls, que, par là-même, la substitution de Guibert à Hildebrand est légitime. Pourtant, afin d'accumuler les griefs, Guy de Ferrare suppose un instant que l'élection de 1073 a été régulière; il va prouver qu'Hilde-

brand « a abusé du pouvoir qui lui était concédé » et que, par suite, selon l'expression du pape Simplicius, il *a mérité de perdre son privilège*[1].

2° Hildebrand a vécu contre la règle des Saints Pères. Sa physionomie se modifie singulièrement d'un livre à l'autre. Le pape, qui était plus haut l'incarnation vivante de toutes les vertus sacerdotales, apparaît maintenant comme « très adonné, dès sa jeunesse, à la milice terrestre ». Il a, au témoignage de ses contemporains, amassé de bonne heure d'immenses trésors avec lesquels, sous le fallacieux prétexte de défendre saint Pierre, il a entretenu une armée à sa solde. Mais, s'écrie le *proponens*, cet argent n'était-il pas destiné à la libération de l'église romaine? Peu importe, objecte le *respondens*, car l'Église est semblable à la colombe qui ne cherche pas à s'approprier la nourriture qu'un autre oiseau apporte à son nid, et plusieurs textes canoniques condamnent les clercs qui ont recours aux armes. En outre, ces sommes, adressées à l'Apôtre, Hildebrand s'en est servi pour insuffler la haine et se concilier des partisans, afin de triompher dans sa lutte avec l'empereur. Or, *c'est l'équivalent d'un sacrilège*, a dit saint Jérôme, *que de donner les biens des pauvres à des non-pauvres. Tout ce que possède l'évêque appartient aux indigents*[2]. Bref, Guy, sans contester les vertus de Grégoire VII, dont il a fait l'éloge, lui reproche surtout d'avoir usé d'une trop grosse fortune dans un but non pas charitable, mais politique.

3° Il avait été prouvé, dans le premier livre, que Grégoire VII n'avait été envers Henri IV ni injuste, ni violent, que, même en l'excommuniant, il s'était maintenu dans les strictes limites du droit. Cela n'empêche pas qu'il soit accusé ici de ne pas s'être conformé à la procédure fixée par les canons. « Les règles pour l'excommunication veulent que ceux qui sont accusés ou coupables d'une faute passible de cette peine, soient d'abord cités deux et trois fois, qu'une fois cités, ils soient examinés, puis, avant que la sentence n'intervienne, convaincus en présence de témoins, à moins qu'ils n'aient

1. Simplicius, *ep.* 14.
2. Saint Jérôme, *ep.* 66.

eux-mêmes avoué leur péché. Or, nous n'avons rien vu ni entendu de tel au sujet du roi Henri. » Saint Augustin se porte en quelque sorte garant de ces principes canoniques. Et, comme le contradicteur énumère certains précédents en faveur d'Hildebrand, Guy de Ferrare ajoute qu' « une telle excuse ne peut être prise en considération et qu'un plaidoyer de ce genre ne saurait avoir aucun poids ». Saint Grégoire de Nazianze atteste qu'il n'est pas permis de s'autoriser d'une circonstance exceptionnelle pour légiférer en pareille matière, *de même que l'on n'affirmera pas que le printemps est commencé parce que l'on a vu une hirondelle isolée ou que l'on ne prescrira pas de toujours naviguer en hiver parce qu'une fois on n'aura pas fait naufrage en cette saison*[1]. L'Église ne doit jamais perdre de vue sa mission pacifique, et, dans l'intérêt de la paix, il y a parfois intérêt, comme l'ont montré Cyprien et Augustin, à conserver l'ivraie au milieu du bon grain. C'est là ce qu'Hildebrand a eu le tort de ne pas comprendre, lorsqu'il a excommunié Henri IV.

4° Guy de Ferrare reprend ensuite le grief de parjure qu'il avait paru réfuter dans sa première partie. Il établit, à l'aide de saint Augustin et de fausses décrétales empruntées à saint Innocent et au pape Pie, que, pour être homicide et parjure, il n'est pas nécessaire d'être l'auteur personnel de ces crimes, mais qu'il suffit d'inciter les autres à les commettre. Hildebrand « est coupable de tous ces maux parce qu'il a ordonné d'élire Rodolphe et lui a permis de supplanter celui auquel il était lié par de nombreux serments, parce qu'il a absous les princes allemands de la fidélité qu'ils devaient au même Henri, leur seigneur, enfin parce que, tant par ses lettres que par ses ambassades, il leur a conseillé la guerre. » Et pourtant il appartenait au pape de prononcer une parole de miséricorde. *Quelle gloire*, écrit saint Ambroise, *y a-t-il à ne pas faire tort à celui qui ne nous a pas lésés? La vertu consiste à pardonner à celui qui nous a causé un dommage. Combien est-il honnête celui qui aurait pu nuire à un roi ennemi, et a préféré l'épargner! Et quelle leçon pour d'autres qui apprendront ainsi à garder la foi*

1. Saint Grégoire de Nazianze, *oratio* XXXIX, c. 4.

envers leur propre roi, à ne pas usurper l'empire, mais à le redouter[1] *!*

5° En même temps que parjure, Grégoire VII est homicide, parce qu'il est l'auteur indirect de la guerre. Cependant, remarque le *proponens,* si l'on en croit Hildebrand, il n'a ni ordonné ni voulu cette guerre, mais simplement transféré le pouvoir d'un tyran à un autre roi. « Je ne veux pas, s'écrie le *respondens*, réfuter des excuses aussi ineptes, mais je laisse la parole au vénéré Augustin : *Êtes-vous donc endurcis à ce point, faux Israélites? Avez-vous, dans votre excès de malice, perdu tout sens commun, pour croire que vous n'êtes pas souillés de sang, parce que vous avez abandonné à un autre le soin de le verser? Est-ce que Pilate a tué de ses mains celui qui lui a été livré pour être mis à mort? Si vous n'avez pas sollicité son châtiment, si vous ne l'avez attiré dans une embuscade, si vous n'avez donné de l'argent pour qu'il vous fût remis, si vous ne l'avez saisi, enchaîné, entraîné, si vous ne l'avez livré de vos mains pour qu'il fût tué, vous contentant de réclamer sa mort par vos cris, alors vantez-vous qu'il n'a pas été assassiné par vous*[2] *?* On peut tenir le même langage à Hildebrand et à ses complices : Si vous n'avez pas envoyé la couronne à Rodolphe, si vous n'avez pas provoqué la guerre par vos légats et par vos bulles, si vous n'avez pas tendu d'embuscade, si vous n'avez pas armé les chevaliers contre leur seigneur, si vous n'avez pas envoyé là-bas l'argent de Rome, si vous n'avez pas consenti à l'injustice, si vous n'avez pas agi de la sorte, oui, alors, vantez-vous que vous n'êtes pas responsables du meurtre de tant d'innocents! »

6° Tandis que, dans la première partie, Hildebrand était lavé de l'accusation de violence et d'appel au bras séculier, Guy lui reproche, dans la seconde, d'avoir fait preuve « d'une férocité de bête fauve » à l'égard de ses adversaires, de les avoir jetés en prison, mis aux fers, tandis que, par ailleurs, il se montrait très doux à l'égard des hommes les plus pervers, tels que Grégoire de Verceil et Oudalric de Padoue. Or,

1. Saint Ambroise, *De officiis*, l. III, c. 9, §§ 59-60.
2. Saint Augustin, *In Joh. evangel. tractat. 114*, § 4.

saint Ambroise et saint Grégoire de Nazianze condamnent les clercs qui imposent par de tels procédés l'obéissance aux ordres les plus légitimes. *Il ne faut pas contraindre*, écrit ce dernier, *par la force ou par la nécessité, mais persuader par le raisonnement et par l'exemple; tout ce qui est arraché aux hommes malgré eux leur paraît tyrannique et ils ne peuvent alors persévérer. Il en est ainsi de ce que l'on obtient par la violence, à l'image de l'arbuste dont on attire le sommet vers soi et qui, si on l'abandonne, revient à sa position première. Mais ce que l'on fait de propos délibéré et par sa propre inclination est aussi légitime que sûr et enchaîne par les liens très solides de la volonté personnelle*[1].

7° Hildebrand « a donné un enseignement contraire à celui des Pères du Nouveau Testament, quand il a dit qu'il ne fallait pas recevoir, mais refuser les sacrements des schismatiques et des indignes, considérer comme sans valeur leurs consécrations, qu'il s'agît du saint chrême, de l'eucharistie ou des ordinations ». Guy de Ferrare cite à cette occasion plusieurs textes bien connus de saint Augustin, pour prouver que le ministre du sacrement n'est pas le prêtre, mais, suivant les cas, le Christ ou le Saint-Esprit et que, dès lors, la qualité de l'intermédiaire importe peu. Les hérétiques par exemple, ajoute-t-il, ne perdent pas le droit d'ordonner qu'ils ont reçu dans l'Église, car, quand ils reviennent à l'unité, on ne le leur rend pas. Par suite, Hildebrand est gravement coupable, puisque ses complices « crient sur les toits que les sacrements des excommuniés n'ont aucune valeur ».

8° Dans les dernières pages, qui sont de beaucoup les plus intéressantes du livre, Guy de Ferrare oppose à la conception grégorienne de l'investiture une théorie nouvelle et fort originale pour la fin du XIe siècle. Hildebrand, avec saint Ambroise et Gélase, interdisait aux rois de s'occuper des affaires de l'Église. Et, de fait, ces deux autorités lui donnaient raison, au moins en apparence. « Mais, si vous interprétez ces textes avec discrétion, ils n'empêchent en rien les investitures impériales. En effet, deux droits sont accordés à l'évêque, l'un spiri-

1. Saint Grégoire de Nazianze, *oratio* II, c. 15.

tuel ou divin, l'autre séculier; l'un relève du ciel, l'autre des pouvoirs publics. Tous les attributs de la fonction épiscopale sont divins, parce que, quoique concédés par le ministère de l'évêque, ils le sont en réalité par le Saint-Esprit. Au contraire, tous les attributs judiciaires et séculiers qui sont conférés aux églises par les princes de ce monde et les hommes du siècle, comme la possession des biens immobiliers ou mobiliers, les droits régaliens, sont dits séculiers, parce que précisément ils relèvent des séculiers. Aussi le divin, qui provient du Saint Esprit, ne peut-il être soumis au pouvoir impérial, mais les donations des empereurs, parce qu'elles ne restent pas perpétuellement aux églises, si la concession n'en a été renouvelée par les empereurs et les rois qui se succèdent, sont soumises en un certain sens à ces derniers et retombent sous leur pouvoir si elles n'ont été confirmées par eux aux églises. » En résumé, Guy de Ferrare renonce pour l'empereur à l'investiture spirituelle des évêques qu'il abandonne à l'Église, mais revendique pour lui celle des biens temporels qu'il a donnés et qu'il peut toujours reprendre.

Pour toutes les raisons qui viennent d'être énumérées, Grégoire VII n'est pas considéré comme pape et, par suite, l'élection de Guibert de Ravenne est légitime. « Il y a deux choses, conclut finalement Guy de Ferrare, qui doivent entraîner la condamnation d'Hildebrand : il a fait créer roi Rodolphe et n'a pas empêché la guerre allemande, dans laquelle le sang de huit mille hommes a été répandu. Il a encouru l'accusation de parjure, parce qu'il a fait violer aux Allemands, enchaînés par les liens du serment, la religion du serment. Enfin, il a encore été schismatique en ce qu'il a enseigné que les sacrements des ministres indignes et excommuniés étaient souillés et ne pouvaient être reçus par les fidèles; il n'a pas voulu qu'on les appelât sacrements, ce en quoi il s'est écarté des règles tracées par les saints Pères. »

Telles sont les principales idées développées dans le *De scismate Hildebrandi*. Il résulte de cette rapide analyse que le livre se présente sous deux aspects, qu'il va falloir examiner successivement. On peut y distinguer une partie historique

où l'auteur accumule un certain nombre de faits et de témoignages, relatifs à Grégoire VII, qui doivent être discutés et critiqués, et une partie juridique qui, sans doute, tient une place moindre, mais qui, par sa nouveauté, a une importance beaucoup plus décisive.

III

Le *De scismate Hildebrandi* est destiné, avant tout, dans la pensée de son auteur, à prouver que Grégoire VII est schismatique et qu'il ne peut être reconnu par les vrais fidèles comme pape légitime. Par là, il apporte une contribution à l'histoire du pontificat. Pour en fixer la valeur, il y a lieu de déterminer, au préalable, les sources auxquelles l'auteur a eu recours et la méthode qu'il a suivie.

L'œuvre de Guy de Ferrare apparaît tour à tour comme un plaidoyer et un réquisitoire où sont examinés et appréciés, à la lumière du droit canon, les faits reprochés à l'accusé. Par suite, on peut partager en deux groupes les sources dont l'auteur a fait usage pour établir ses thèses successives : les sources historiques et les sources canoniques.

Les sources proprement historiques sont très restreintes. On ne retrouve pas chez Guy de Ferrare la trace de chroniques ni de documents officiels. Ses informations se rattachent à des souvenirs personnels ou à la tradition orale. Il a eu des rapports suivis avec plusieurs personnages haut placés dans le parti grégorien auxquels il emprunte, comme il l'avoue lui-même (l. I, c. 1), la plupart de ses renseignements. Au reste, les événements auxquels il fait allusion, ne sont pas antérieurs à 1073 ; ils sont très connus et le *De scismate Hildebrandi* n'ajoute pas grand'chose à ce que l'on sait mieux par ailleurs.

Toutefois, à défaut de sources historiques, au sens le plus strict du mot, Guy de Ferrare a puisé quelques idées et quelques jugements sur Grégoire VII dans certaines œuvres de la polémique religieuse contemporaine.

Il a connu tout d'abord une lettre d'Anselme de Lucques

à Guibert de Ravenne qu'à plusieurs reprises il vise très directement[1]. Cette lettre était provoquée par une réponse de l'antipape à une première épître d'Anselme. Le début de la correspondance a malheureusement disparu[2]. Dans le petit traité qui a été conservé, l'évêque de Lucques examine certaines questions auxquelles a trait aussi le *De scismate Hildebrandi :* il s'attache notamment à prouver que l'élection de Guibert est nulle parce que l'Église avait un pasteur légitime, — que la persécution est nécessaire, quand elle a pour but de défendre la justice, — enfin qu'il est permis de tuer en certains cas.

Ces trois sujets ont été longuement discutés par Guy de Ferrare, dont la parenté avec Anselme de Lucques paraît évidente.

1° Guy de Ferrare applique à l'élection de Grégoire VII (l. I, c. 1) un texte de saint Cyprien relatif à Cornélius, qu'Anselme de Lucques cite intégralement.

2° Pour réfuter l'accusation d'homicide portée contre Hildebrand, il utilise (l. I, c. 8, 9, 15) de nombreux textes qui proviennent tous de la lettre d'Anselme de Lucques.

3° A propos de la persécution, parfois légitime, il reproduit (l. I, c. 10) un passage de cette même lettre, dont il attribue la paternité à saint Ambroise.

4° Enfin, il emprunte à l'évêque de Lucques l'idée qu'il développe à la fin de sa première partie (l. I, c. 20), à savoir que, si Grégoire VII était réellement pape, Guibert ne pouvait légitimement être élu. « Ses partisans, écrit-il, pour défendre son ordination, s'expriment habituellement ainsi : Si Hildebrand ou Grégoire, disent-ils, était apôtre, la chaire de Pierre n'était pas vacante, et, étant donné que le juge ne peut être condamné par personne, il est manifeste que Guibert n'a aucun pouvoir ni aucun droit. De même, le bienheureux Cyprien s'adressait en ces termes à l'évêque Magnus : *L'Église est une; elle ne peut être au dedans et au dehors. Si elle est chez*

1. Elle a été éditée par Bernheim dans les *Libelli de lite,* t. I, p. 517-528.

2. Anselme de Lucques révèle lui-même l'existence de sa première lettre, quand il écrit : *Scripsi tibi pauca cum multo dolore et sincerae caritatis affectu ;* il ajoute que c'est la réponse de Guibert qui le détermine à s'adresser à lui une seconde fois.

Novatien, elle n'a pas été chez Cornélius. Si elle a été chez Cornélius, qui a légitimement succédé à l'évêque Fabien, Novatien ne peut, dans l'Église, être considéré comme évêque[1]. » Dans ce passage, Guy de Ferrare cite presque textuellement sa source : c'est à l'évêque de Lucques qu'il fait allusion par ces mots : *ses partisans, disent-ils*. Voici, en effet, ce qu'écrivait Anselme à l'antipape : « Ainsi qu'il a déjà été dit, si Grégoire a été dans l'Église, comme le juge ne peut être condamné par personne, il est manifeste que vous avez été détaché de la racine de l'Église, que vous n'avez aucun pouvoir ni aucun droit. De même, le bienheureux Cyprien s'adresse en ces termes au prêtre Magnus : *L'Église est une...* » La filiation des deux textes n'est pas douteuse.

On peut se demander si Guy de Ferrare n'a utilisé que la lettre d'Anselme de Lucques et s'il n'a pas connu aussi celle de Guibert de Ravenne, aujourd'hui perdue[2].

A plusieurs reprises, surtout dans le premier livre, il énumère certaines accusations portées contre Hildebrand par ses adversaires, et il se sert, à cet effet, des mêmes expressions : *inquiunt, aiunt,* par lesquelles il désignait tout à l'heure, sans le nommer, Anselme de Lucques. On a pu en induire que tous les passages commençant par ces mots constitueraient autant d'extraits de la lettre adressée à Anselme par Guibert de Ravenne[3].

Une telle hypothèse, sans être radicalement fausse, peut paraître très exagérée. Sans doute, Guy de Ferrare reproduit de temps en temps une source écrite[4], mais cette source est-

1. Saint Cyprien, *ep.* 69, c. 3.

2. C'est l'avis notamment de Panzer (*op. cit.*, p. 10-17 et 57-63), suivi par Dümmler (*Libelli*, t. I, p. 530) et aussi, semble-t-il, par Mirbt et Meyer von Knonau. Lœwenfeld (*Regesta pontificum*, t. I, p. 650) affirme au contraire qu'il n'est nullement prouvé que le traité auquel répond Guy de Ferrare soit bien la lettre de Guibert.

3. Telle est la thèse soutenue par Panzer et Dümmler. Ce dernier, dans son édition du *De scismate Hildebrandi,* a placé entre « » les passages qui, selon Panzer, proviennent de la lettre de Guibert. Ces deux critiques nous paraissent avoir poussé leur système beaucoup trop loin. Il n'y a aucune raison pour refuser à Guy de Ferrare la paternité de certains passages du livre II que Panzer attribue systématiquement à Guibert (cf. par exemple : *Libelli* : p. 554, *Ideo videlicet...*; p. 556, *In libro...*; p. 563, *Ut taceamus omnia...*).

4. L'existence d'une source écrite est en particulier indiscutable pour le chapitre X du livre I, où l'auteur rapporte certains incidents qui, suivant le contradicteur, se sont passés à Crémone : « Mais, ô douleur, dit celui-ci, le respect dû au sacerdoce est tombé à un tel degré d'ignominie qu'en notre présence, sous nos yeux, à Crémone, un prêtre pris en flagrant délit d'adultère, a été promené par les rues de la ville... » Une source orale ne pourrait avoir une telle précision.

elle unique? est-elle la lettre de Guibert à l'exclusion de toute autre œuvre polémique?

Anselme de Lucques, dans sa réponse, ne cite de la lettre de Guibert que cette phrase sur laquelle il revient à deux reprises : « parce que nous avons reçu le gouvernement de l'Église universelle (*quia universalis ecclesiae curam suscepimus*). » Par suite, la bulle ne peut être reconstituée qu'à l'aide de conjectures, dont certaines paraissent quelque peu hasardées. Le contenu de la lettre d'Anselme de Lucques est beaucoup plus restreint que celui du *De scismate Hildebrandi*. Sur les huit questions examinées par Guy de Ferrare, trois seulement sont effleurées : celle de la double élection de Grégoire VII et de Clément III, celle de l'homicide, celle de la persécution infligée dans l'intérêt de la justice. On a peine à croire que si Guibert de Ravenne avait formulé les autres accusations relatées par son disciple, Anselme de Lucques les eût laissées sans réponse. Aussi paraît-il fort probable que, seuls, les chapitres où sont discutés les problèmes auxquels Anselme apporte lui-même une solution, ont été inspirés par la lettre de l'antipape[1]. Dans les autres cas, Guy de Ferrare a utilisé d'autres sources, en général perdues.

Il n'est pas sans intérêt, toutefois, de noter les rapports que l'on peut établir entre le *De scismate Hildebrandi* et d'autres œuvres de la polémique religieuse antérieures à 1086.

On remarquera tout d'abord que la plupart des sujets de discussion soulevés par Guy de Ferrare ont leur origine première dans le décret par lequel le concile de Brixen, en 1080, a prononcé la déposition de Grégoire VII[2]. Déjà les évêques impérialistes reprochent au pape d'avoir obtenu la tiare par la violence et contrairement aux règles posées par Nicolas II, selon lesquelles l'élection pontificale, pour être légitime, doit être confirmée par le roi de Germanie; aussi bien « non seulement Rome, mais le monde romain tout entier,

1. Il n'est même pas absolument sûr que la question de la double élection ait été traitée par Guibert de Ravenne; si Anselme de Lucques s'en occupe, c'est uniquement pour prouver que Clément III ne peut être compté parmi les papes légitimes.

2. On trouvera le texte du décret de Brixen dans les *Monumenta Germaniae historica, Leges*, t. II, p. 51-52.

atteste qu'Hildebrand *n'a pas été élu par Dieu* » ; cette dernière expression, empruntée à saint Cyprien, a été reprise par Anselme de Lucques et Guy de Ferrare.

Le décret de Brixen, après avoir flétri l'acte de 1073 qui est nul et rend nul le pouvoir de Grégoire VII, poursuit son réquisitoire en ces termes : Hildebrand a « bouleversé l'ordre ecclésiastique, troublé le gouvernement de l'empire chrétien, menacé de mort spirituelle et corporelle un roi catholique et pacifique, défendu un roi parjure et traître, semé la discorde parmi ceux qui s'entendaient, provoqué la guerre entre hommes pacifiques... » Chacune de ces phrases a servi en quelque sorte de thème aux développements de Guy de Ferrare ; il ne manque dans le décret que les propositions qui ont trait aux sacrements des excommuniés et à l'investiture laïque, mais celles-ci, depuis 1080, ont alimenté trop souvent la polémique religieuse pour que l'auteur du *De scismate Hildebrandi* n'ait pas tout naturellement songé à elles.

Avec le décret de Brixen Guy de Ferrare utilise aussi les faux privilèges d'Hadrien et de Léon VIII qu'il cite nommément et qui venaient d'être forgés à une époque toute récente[1]. En dehors d'eux, on ne trouve chez lui aucune trace des œuvres polémiques rédigées en Italie pendant les années précédentes ; la *Defensio Heinrici regis* de Petrus Crassus ne paraît pas être parvenue jusqu'à lui. En revanche, on constate quelques analogies entre le *De scismate Hildebrandi* et deux œuvres allemandes qui ont fait leur apparition entre 1082 et 1084, la lettre écrite par Wenrich de Trèves sous le nom de Thierry de Verdun et le *Liber ad Gebehardum* de Manegold de Lautenbach[2].

Dans le deuxième livre du *De scismate Hildebrandi*, Guy de Ferrare reproche à Grégoire VII d'avoir amassé un trésor qui lui a permis de prendre à sa solde une armée. Ce grief est

1. Le faux privilège de Léon VIII est cité pour la première fois, en mai 1085, par le *Liber canonum contra Heinricum quartum* (c. XXI) ; il a été confectionné vraisemblablement au début de 1085 ; celui d'Hadrien lui est de très peu postérieur. Voir les introductions critiques de Weiland dans les *Monumenta Germaniae historica, Legum sectio IV*, t. I, p. 657 et 661.

2. Ces deux œuvres sont éditées dans les *Libelli de lite*, t. I, p. 281-299 et p. 300-430.

formulé en des termes à peu près identiques par Wenrich de Trèves. Les deux auteurs s'autorisent l'un et l'autre de « témoignages certains et contemporains » et présentent les faits dans le même ordre[1]. De plus, — ce qui n'est pas moins probant, — Guy de Ferrare cite au livre II (p. 557)[2] un texte inconnu de saint Augustin qui figure, sans désignation d'écrivain sacré, dans le chapitre VI de Wenrich de Trèves. N'aurait-il pas tout simplement copié Wenrich en croyant, d'après des souvenirs mensongers, qu'il reproduisait une pensée du docteur d'Hippone?

Si Guy de Ferrare a emprunté à Wenrich de Trèves certains éléments de son portrait de Grégoire VII, celui qu'il trace du jeune roi Henri, dans la première partie, paraît dériver de l'adversaire de Wenrich, l'Alsacien Manegold de Lautenbach. « Le roi Henri, écrit-il, parvenu à l'adolescence, s'habituait à avoir des conseillers du même âge que lui; contre toutes les habitudes royales, il s'éloignait avec horreur des nobles et des seigneurs et, tandis que le roi doit se distinguer par le sérieux de ses mœurs, — il convient qu'il soit constant, courageux, sévère, magnanime, généreux, libéral, — Henri délaissait les personnes âgées ou sérieuses, ne prenait plaisir qu'en compagnie de celles qui étaient légères ou jeunes tant par les années que par les sentiments... Il commença donc à négliger la piété, à être attaché au gain, à introduire la vénalité en toutes choses, à s'adonner à la luxure, et, quoique enchaîné par les liens du mariage, il goûtait les faveurs de

1. L'analogie est frappante, si l'on met en regard les deux textes :

Wenrich de Trèves, c. VI.	Guy de Ferrare, l. II (p. 554).
Constat enim et adhuc in medio sunt quorum inrefragabili astruitur testimonio, multis modis, maxime in causis aecclesiasticis, operam suam venditando illum ingentem vim pecuniae contraxisse; inde sibi corruptorum hominum et in quibus nihil nisi audatia querebatur, satellitium parasse.	Quod terrenae militiae studuerit et bellis semper operam dederit, omnium Romanorum sibi contemporalium testimonio comprobatur. Nam cum adhuc adolescentulus monachus diceretur, magnam sibi pecuniam congregavit et quasi sub specie defendendi et liberandi Romanam ecclesiam satellitium fecit.

Guy n'ajoute en somme que la phrase sur la soi-disant défense de l'Église romaine.

2. Le livre II n'étant pas divisé en chapitres, pour les références nous indiquerons entre ( ) les pages de l'édition Dümmler, au tome I des *Libelli de lite imperatorum et pontificum*.

plusieurs femmes. Il adorait la société des enfants, en particulier de ceux qui étaient beaux, mais était-ce pour assouvir un vice, ainsi que quelques-uns l'ont imaginé, la chose n'est pas certaine. En revanche, il est sûr qu'il dédaignait son épouse pour s'adonner à la lubricité et à diverses passions, comme l'attestent les fils nés de l'adultère » (l. I, c. 3).

Si l'on passe successivement en revue les différentes parties qui composent ce tableau, on remarque d'abord que Guy de Ferrare expose, avant toute chose, une conception de la royauté qui est celle de Manegold de Lautenbach, au chapitre XXX du *Liber ad Gebehardum :* pour l'un, « il convient que le roi soit constant, courageux, sévère, magnanime, généreux, libéral » ; pour l'autre, ce roi « doit l'emporter sur tous par la sagesse, la justice, la religion ». L'accusation principale, portée ensuite par Guy, est celle d'impiété, résultant de la débauche et de la luxure : or, les mœurs effroyables de Henri IV sont déjà stigmatisées par Manegold, avec plus de précision encore : les concubines du roi, Judith et Offige, sont expressément nommées, et les fruits de l'adultère pris à témoin de la faute. Enfin, Manegold fait une allusion moins voilée à des péchés plus graves et flétrit chez Henri IV les plus honteuses turpitudes, en ajoutant qu'il ne rougit pas d'apporter de tels détails, car « il est plus abominable de consommer le crime que d'en parler »[1]. Aussi n'est-il pas impossible que Guy de Ferrare désigne Manegold de Lautenbach sous cette expression générale, qu'il emploie ordinairement pour citer tel ou tel autre écrivain, « ainsi que quelques-uns l'ont imaginé » (*ut aliqui confixerunt*).

Lorsqu'il retrace, par la suite, les rapports de Grégoire VII et de Henri IV (l. I, c. 3), Guy de Ferrare semble suivre pas à pas le chapitre XXV du *Liber ad Gebehardum*. Il remarque que Grégoire VII « a doucement averti le roi et l'a instruit par des exemples, par des arguments tirés de l'Écriture », qu'il a adressé les mêmes exhortations à son entourage, qu'il lui a envoyé fréquemment des légats dont les appels réitérés sont restés vains. Bien plus, Henri IV, sourd aux

1. Cf. *Liber ad Gebehardum*, c. XXIX.

avertissements comme aux menaces, a convoqué (à Worms) les évêques d'Allemagne et de Lombardie pour leur faire maudire Hildebrand. Manegold écrivait avant lui : « En 1076, Grégoire, septième de ce nom, étant assis sur le siège apostolique, le roi Henri, depuis bientôt trois ans, était paternellement prié par le pape soit par des lettres, soit par des personnes qui lui étaient adressées, de faire pénitence pour ses péchés... Mais ce roi, quand il s'aperçut qu'il faudrait satisfaire selon la justice pour des crimes, plus funestes encore au royaume qu'à lui-même, ou qu'il subirait la vengeance ecclésiastique, préféra, en accumulant les fautes, recourir aux pires extrémités[1]. » Suit le récit de l'assemblée de Worms, beaucoup plus détaillé que chez Guy de Ferrare. La suite des idées et des faits est la même chez les deux auteurs : Grégoire VII envoie des bulles et des légats, puis Henri IV convoque les prélats. Les termes par lesquels Guy rapporte l'excommunication prononcée au concile de Rome, se rapprochent beaucoup de ceux dont se sert Manegold au chapitre XXVI du *Liber ad Gebehardum*.

En dehors de ces passages, la parenté entre Guy de Ferrare et Manegold de Lautenbach est plus lointaine. Pourtant, les deux écrivains traitent les mêmes questions : comme Guy, Manegold examine la procédure suivie par Grégoire VII lors de l'excommunication de Henri IV (c. XXVIII), consacre plusieurs chapitres au parjure (c. XLVII-XLIX), au rôle du bras séculier (c. XXXIII-XLI), à l'investiture des évêchés (c. LXIV-LXVII). Il n'est pas impossible que Guy de Ferrare ait eu connaissance des réflexions du moine de Lautenbach sur ces divers sujets.

Il paraît donc infiniment probable que Guy de Ferrare n'a pas ignoré la polémique engagée entre Wenrich de Trèves et Manegold de Lautenbach. En tous cas, il résulte des rapprochements qui ont été faits plus haut, que Guy de Ferrare n'a pas pour source unique la lettre, aujourd'hui perdue, de Guibert de Ravenne à Anselme de Lucques. Les idées contenues dans son traité sont celles qui alimentaient la littérature

1. *Liber ad Gebehardum*, c. XXV.

religieuse à la fin du pontificat de Grégoire VII; elles se sont enrichies chez lui de quelques arguments nouveaux qu'il a pu cueillir de côté et d'autre ou qu'il a imaginés lui-même en puisant dans l'arsenal des textes canoniques. Ceux-ci constituent le second groupe des sources du *De scismate Hildebrandi*.

C'est à l'aide des Pères que Guy de Ferrare se propose tantôt de justifier, tantôt de condamner Hildebrand. Saint Augustin paraît avoir été, comme pour beaucoup de ses contemporains, son auteur favori, mais on trouve également d'abondantes citations des autres Pères latins, notamment de saint Cyprien, de saint Ambroise et de saint Grégoire le Grand, des fausses décrétales, et aussi, ce qui est plus original, de l'oraison sur la paix de saint Grégoire de Nazianze.

La plupart de ces textes figurent dans les deux grandes collections canoniques qui datent de la fin du pontificat de Grégoire VII, celle d'Anselme de Lucques et celle du cardinal Deusdedit. Cette parenté évidente a fait parfois supposer que Guy de Ferrare avait eu à sa disposition l'un ou l'autre de ces recueils, probablement le second[1]. Le problème n'a en lui-même qu'une importance médiocre : la voie par laquelle Guy a été chercher ses auteurs ne signifie rien pour l'interprétation qu'il en donne. Aussi, n'y aurait-il pas lieu d'insister, si une telle hypothèse ne mettait en cause la date à laquelle le *De scismate Hildebrandi* a été rédigé. Le recueil de Deusdedit est dédié au pape Victor III; il n'a donc été divulgué qu'en 1086 ou 1087; par suite, s'il est prouvé que Guy de Ferrare l'a utilisé, il faut reporter à 1088 au plus tôt la rédaction de son traité. La question des rapports de Guy de Ferrare avec Deusdedit, et incidemment avec Anselme de Lucques, mérite, de ce chef, d'être examinée d'un peu près.

Le fait que les textes cités par Guy de Ferrare ne se trouvent pas tous chez Deusdedit ne saurait être considéré comme un argument contre l'opinion énoncée plus haut. Ces exceptions ne sont pas assez nombreuses et peuvent provenir de sources secondaires; une bonne partie a pour origine la lettre d'Anselme de Lucques à Guibert de Ravenne.

1. Cf. Dümmler, dans son introduction critique (*Libelli de lite*, t. I, p. 531).

Une observation plus attentive des textes communs aux deux auteurs prouve que la version de Guy de Ferrare diffère parfois de celle de Deusdedit, tandis que celle d'Anselme de Lucques (dans sa collection canonique) se rapproche tantôt de l'une, tantôt de l'autre.

Dans bien des cas, il est vrai, il ne s'agit que de variantes sans importance, dont il n'y a pas lieu de tenir compte, car elles peuvent être dues à des erreurs des copistes, mais il n'en est pas toujours ainsi. A propos des sacrements des hérétiques, Guy de Ferrare a recours à plusieurs textes de saint Augustin ; quelques-uns sont mentionnés par Deusdedit, mais avec des particularités notables. Ainsi, le texte de la lettre 93 (*ad Vincentium Donatistam*) est très différemment rapporté[1]; un extrait du livre III du *De baptismo contra Donatistas* est indiqué par Deusdedit comme provenant du livre V, mention qui n'est pas chez Guy de Ferrare[2]. On peut faire la même remarque pour une lettre de saint Cyprien dont Guy (l. I, c. 20) et Deusdedit (l. I, c. 268) donnent deux leçons différentes qui s'écartent l'une et l'autre de l'original[3]. Enfin, une fausse

1. Guy de Ferrare. l. II, p. 556 : « Aecclesie sunt omnia sacramenta quae sic habetis et datis, quemadmodum habebatis et dabatis, priusquam inde exiretis. Non improbamus quod facitis, in quo consuetudinem aecclesiae tenetis. Propterea de talibus dictum est : *Quoniam in multis erant mecum.* » Deusdedit, l. IV, c. 229 : « ... Ex catholica enim ecclesia sunt omnia sacramenta dominica, que sic habetis et datis, quomodo habebantur et dabantur, etiam priusquam inde exiretis. Non tamen ideo non habetis, quia non estis ibi, unde sunt, que habetis. Non in vobis mutamus, in quo estis nobiscum. In multis enim estis nobiscum. Nam de talibus dictum est : *Quoniam in multis erant mecum.* » Le texte de Deusdedit est plus voisin de l'original. Il en est de même de celui d'Anselme de Lucques, qui s'écarte aussi de Guy de Ferrare. Voici, en effet, ce qu'écrit Anselme, l. IX, c. 41 : « Ecclesiae sunt omnia sacramenta Dominica, quae sic habetis et datis, quomodo habebantur et dabantur, etiam priusquam inde exiretis, non tamen ideo non habetis quia non estis ibi unde sunt quae habetis. Non in vobis mutamus quibus nobiscum estis : in multis enim estis nobiscum, nam de talibus dictum est : *Quoniam in multis erant mecum.* » Nous citons Deusdedit d'après l'édition la plus récente, celle de Wolf von Glanvell (1905) et Anselme de Lucques d'après l'édition inachevée de Thaner (1906) pour les quatre premiers livres, d'après le manuscrit latin 12519 de la Bibliothèque Nationale pour les autres.

2. Deusdedit, l. IV, c. 231.

3. Guy de Ferrare, l. I, c. 20 : « Ecclesia una est quae intus et foris esse non potest. Si enim apud Novatianum est, apud Cornelium non fuit. Si autem apud Cornelium fuit, qui Fabiano episcopo legitima ordinatione successit, Novatianus in ecclesia non est nec episcopus computari potest. » Deusdedit, l. I, c. 268 : « Ecclesia enim una est quae una intus et foris esse non potest. Si enim apud Novatianum est, apud Cornelium non fuit. Si vero apud Cornelium fuit, qui Fabiano episcopo legitima ordinatione successit, et quem preter sacerdotii honorem martirio quoque dominus significavit, Novatianus in ecclesia non est. » Le texte d'Anselme de Lucques, l. XII, c. 40, est

décrétale du pape Jules est plus détaillée chez Deusdedit (l. IV, c. 330) que chez Guy de Ferrare (l. I, c. 19); de plus, Guy ajoute, à la suite, un chapitre du *capitulum Angilramni* (c. LI) qui n'est pas chez Deusdedit.

Dans les passages qui viennent d'être critiqués, Deusdedit est plus complet que Guy de Ferrare. L'on pourrait dire que l'un transcrit l'autre, en l'abrégeant. Mais le phénomène inverse se produit tout aussi souvent et, dès lors, l'expérience est beaucoup plus concluante. En voici quelques exemples :

1° Livre I, chapitre 4, Guy de Ferrare cite la lettre du pape Gélase aux évêques d'Orient. La seconde phrase, seule, figure chez le cardinal Deusdedit (l. IV, c. 51) et chez Anselme de Lucques (l. VI, c. 149)[1].

2° Livre I, chapitre 6, Guy de Ferrare reproduit un fragment connu du *De baptismo contra Donatistas*. Le texte, plus conforme à l'original, de Deusdedit (l. IV, c. 77) renferme une lacune[2].

3° Livre I, chapitre 17, un passage du *Liber sententiarum* de Prosper est plus détaillé chez Guy de Ferrare que chez Deusdedit (l. IV, c. 244)[3].

4° Livre II (p. 556). Deux citations de saint Augustin sont tronquées par le cardinal Deusdedit (l. IV, c. 255 et 263)[4].

identique à celui de Deusdedit; toutefois, après *in ecclesia non est*, il ajoute, comme Guy de Ferrare : *nec episcopus computari potest*. Ces derniers mots figurent dans l'original qui, au début, porte : *Quae una et foris esse* et qui n'est exactement reproduit par personne.

1. Gélase, *Epistola ad episcopos orientales*, c. 8. — Anselme de Lucques et Deusdedit ne citent pas la première phrase qui en est extraite par Guy de Ferrare : *Ad sacerdotes Deus voluit quae aecclesiae sunt disponenda pertinere, non ad seculi potestates*,... mais seulement la seconde qui, chez eux, est encadrée dans le contexte : *Obsequi solent principes christianis decretis aecclesiae, non suam praeponere potestatem*.

2. Saint Augustin, *De baptismo contra Donatistas*, l. III, c. 18, § 23. Voici les deux versions : Guy de Ferrare, l. I, c. 6 : « Petra tenet, petra dimittit. Columba tenet, columba dimittit. Unitas tenet, unitas dimittit. » La phrase *unitas tenet, unitas dimittit* n'est pas reproduite par Deusdedit l. IV, c.77, dont la citation est pourtant plus étendue : « Petra tenet, petra dimittit. Columba tenet, columba dimittit. Foris quippe nec ligari aliquid potest nec solvi, quando in ecclesia non est, qui ligare possit aut solvere. »

3. Prosper, *Liber sententiarum ex August*, c. XV : « *Sicut videndum est quod offeras et cui offeras, ita etiam considerandum est ubi offeras, quia* veri sacrifitii locus extra catholicam ecclesiam non est. » Les mots en italique ne figurent pas dans le texte donné par le cardinal Deusdedit.

4. Saint Augustin, *In Johan. evangel. tract.*, 114, § 4. Guy de Ferrare, l. II, p. 556 : « Itane obduruistis, falsi Hisraelitae? Ita omnem sensum malitia nimia perdidistis, ut ideo vos a sanguine impollutos esse credatis, quia eum fundendum alteri tradidistis? Numquid et Pilatus illum, qui potestati ejus ingeritur occidendus, suis est

5° Enfin, livre II (p. 560) sur trois citations de la lettre 250 de saint Augustin, la dernière, seule, est rapportée par Deusdedit (l. IV, c. 78).

Si Guy de Ferrare avait puisé ces différents textes dans la collection canonique de Deusdedit, il les aurait transcrits suivant la même formule abrégée. De même, en certains cas, il n'aurait pas rectifié son auteur au sujet d'attributions erronées, comme celle d'un fragment de saint Augustin que le cardinal (l. IV, c. 223 et 224) impute au pape Victor, ou celle d'un autre texte de saint Augustin qu'il donne (l. IV, c. 263) comme étant de saint Ambroise; il n'aurait pas lui-même commis des erreurs identiques en plaçant (l. II, p. 554) sous le nom de saint Jérôme une lettre de Pierre Damien (l. IV, *ep.* 9) que Deusdedit cite avec exactitude (l. IV, c. 246), tout en omettant la phrase *ad hanc formam*... qui précisément n'est pas de Pierre Damien.

On en vient donc à se demander si, étant données les analogies et les différences qui existent entre Guy de Ferrare et le cardinal Deusdedit, ils ne procéderaient pas l'un et l'autre d'un troisième recueil canonique, qui serait aussi la source de la collection d'Anselme de Lucques.

On a noté plus haut la divergence qui existe entre Guy de Ferrare (l. I, c. 17) et Deusdedit (l. IV, c. 244) au sujet d'un texte du *liber sententiarum*. Or, ce texte est immédiatement précédé à la fois chez Guy et chez Deusdedit (c. 243) d'un passage des *Moralia* de Grégoire le Grand. Si les deux versions de Prosper étaient identiques, il y aurait là une preuve

manibus occisurus? Si non eum voluistis occidi, si non insidiati estis, si non vobis tradendum pecunia comparastis, si non comprehendistis, vinxistis, adduxistis, si non occidendum manibus obtulistis, vocibus poposcitis, non eum a vobis interfectum jactate. » La version de Deusdedit, l. IV, c. 255, est sensiblement plus abrégée : « Si non voluistis Christum occidi, si non vobis tradendum pecunia comparastis, si non comprehendistis, vinxistis, adduxistis, non eum a vobis interfectum esse jactate. » Ainsi, les deux premières phrases font défaut, et, en outre, le passage *Si non voluistis*... ne renferme pas toutes les propositions qui figurent dans l'original exactement reproduit par Guy de Ferrare. La même remarque peut s'appliquer à la citation qui accompagne celle-ci et qui provient de l'*Enarratio in psalm.* 56, § 12 : « Noli attendere inermes manus, sed os armatum, unde (Deusdedit : *inde*) gladius processit, unde Christus occidetur (Deusdedit : *occideretur*). *Filii hominum dentes eorum arma et sagittae, et lingua eorum acutus.* » Les mots en italique ne sont pas transcrits par Deusdedit, l. IV, c. 263.

de l'utilisation de Deusdedit par Guy; mais, comme il n'en est pas ainsi, on peut conclure, semble-t-il, que les textes de Grégoire le Grand et de Prosper se trouvaient déjà accouplés ailleurs, que le dernier a été reproduit intégralement par l'évêque de Ferrare, partiellement par le cardinal.

Un autre exemple est plus caractéristique encore. Au livre I, c. 12, Guy de Ferrare cite deux décrétales, l'une d'Innocent, l'autre du pseudo-Pie, également reproduites par Deusdedit (l. IV, c. 56 et 58), mais séparées l'une de l'autre par un texte d'Éleuther (c. 57). Or, dans la collection d'Alger, qui date du milieu du XII[e] siècle, la décrétale d'Innocent figure à deux reprises, une première fois au livre II, c. 5, précédant celle du pseudo-Pie, sans mention de celle d'Éleuther, une seconde fois au livre II, c. 17, accompagnée de celle d'Éleuther, mais non plus de celle du pseudo-Pie. Il est probable que, dans la collection canonique primitive, suivie de plus près par Alger, la décrétale d'Innocent était citée deux fois : Guy de Ferrare n'a vu que le premier passage; Deusdedit a procédé à un remaniement et à une fusion.

Une étude détaillée des différentes versions permet donc de saisir quelques traces d'une source identique. Il y a toutefois certaines présomptions plus fortes encore. Les citations communes aux deux auteurs font toutes partie du livre IV de la collection de Deusdedit, sauf trois (l. I, c. 80, 268, 279) qu'il n'y a pas lieu de retenir, car elles figurent aussi dans celle d'Anselme de Lucques (l. XII, c. 47; l. XII, c. 40; l. V, c. 2). Pourquoi, si Guy de Ferrare avait eu le recueil complet entre les mains, n'aurait-il pas fait usage des trois premiers livres qui pouvaient lui fournir bien des textes intéressants? D'autre part, il semble que, même parmi les textes du livre IV, on peut déterminer certains groupes, utilisés par Guy à l'exclusion des autres.

On relève, en effet, dans le *De scismate Hildebrandi :*

1° Les textes relatifs au schisme et aux peines qui doivent le frapper (l. I, c. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14); ils sont tous compris, dans le livre IV de Deusdedit, entre le canon 51 et le canon 94, et appartiennent aux chapitres XLIII, XLVIII,

XLIX, LIII, accolés les uns aux autres dans la table des matières qui précède la collection[1].

2° Les citations qui ont trait à l'Église et à la guerre (surtout l. II, p. 554-555), réunies par Deusdedit dans les chapitres CXXXI-CXXXII (c. 246, 250, 255, 259, 261, 263, etc.).

3° Une série, assez nombreuse également, sur l'excommunication et les règles qui y sont attachées (l. II, p. 560-563); la question est traitée par Deusdedit aux chapitres CXVI, CXXIV, CXXVII, CXXVIII (c. 201, 217, 223, 224, 229, 231) que la table rapproche encore les uns des autres.

4° Enfin, un dernier groupe de textes relatifs aux sacrements et ordinations des excommuniés (l. II, p. 558-559), que Guy emprunte uniquement aux chapitres CXXVIII et CXXIX (c. 229, 231, 243, 244).

En dehors de ces familles nettement délimitées, on ne trouve dans le *De scismate Hildebrandi* que, çà et là, quelques textes isolés; encore plusieurs d'entre eux proviennent-ils en droite ligne de la lettre d'Anselme de Lucques à Guibert de Ravenne. En outre, sur des questions communes, Guy de Ferrare est parfois original; il connaît notamment saint Grégoire de Nazianze que ne cite pas Deusdedit. Le cardinal et l'évêque ont puisé dans le même fonds, ont eu entre les mains tel et tel recueils qu'ils ont maniés à leur guise et d'où ils ont extrait ce qui leur paraissait particulièrement probant, mais il paraît certain que Guy de Ferrare n'a pas connu la collection de Deusdedit[2].

On ne saurait être aussi affirmatif en ce qui concerne celle d'Anselme de Lucques. Ici les divergences sont moindres; toutefois plusieurs, assez sérieuses, ont été relevées plus haut et elles conduisent à une conclusion identique. Au reste, peu importe : Anselme de Lucques a composé sa collection avant

1. Ces chapitres représentent la division contenue dans le principal manuscrit (Vatican, 3833), que Wolf von Glauvell a jugé préférable, à tort ou à raison, de remanier.

2. Cette opinion est conforme à celle qu'a formulée M. Paul Fournier dans son compte rendu de l'édition Wolf von Glauvell (*Revue d'histoire ecclésiastique*, t. VIII, 1907, p. 568). M. Fournier croit que « Deusdedit a inséré dans son œuvre des séries toutes faites, prises sans doute, quand il s'agit de fragments patristiques, dans ces *Excerptiones* ou *Collectanea* si répandus dans les bibliothèques du Moyen-Age. »

la mort de Grégoire VII; par conséquent, la date du *De scismate Hildebrandi* n'est plus en cause, comme c'était le cas pour Deusdedit qui a terminé son œuvre sous le pontificat de Victor III. La provenance des textes ne signifie pas grand'-chose; ce qui est décisif, c'est leur interprétation.

La méthode suivie par l'évêque de Ferrare ne diffère pas beaucoup de celle qu'ont adoptée les autres polémistes du XIe siècle : c'est la méthode d'autorité, qui consiste à accumuler les textes canoniques, sans les soumettre à aucune critique. « Il va falloir, annonce la préface, naviguer sur la haute mer des écritures, se conduire à travers le dédale de tant d'auteurs divers, puiser ce qu'il y a de meilleur dans les talents de chacun d'eux. »

L'auteur du *De scismate Hildebrandi* a cependant donné quelques entorses à son plan. Il a eu vaguement conscience que la discipline de l'Église ayant subi au cours des siècles certaines atténuations, tel décret pouvait paraître favorable à la politique grégorienne, tel autre servir de point d'appui aux partisans de Guibert de Ravenne. Ainsi, à propos du privilège de Nicolas II qui, selon lui (l. II, p. 552-553), exigerait l'assentiment du pouvoir temporel à chaque élection pontificale, il remarque que ce privilège n'est pas d'accord avec un canon du sixième concile œcuménique, opposé à l'intervention royale[1]. Comment concilier ces deux décisions opposées? Guy de Ferrare imagine, à cette fin, une solution assez voisine de la théorie de la dispense, d'après laquelle le pape peut, en certains cas difficiles, tempérer les canons de l'Église[2]. « Sans doute, écrit-il, si les circonstances le permettent, il ne faut pas solliciter le consentement royal, mais, si elles ne le tolèrent pas, si l'on prévoit des troubles au cas où on n'aurait pas l'assentiment du souverain, il vaut mieux assurer la paix de l'Église que de provoquer un immense scandale. » A l'appui

1. Il s'agit de la XIVe session du 6e concile œcuménique, réuni à Constantinople en 680 : l'empereur y abolit la coutume selon laquelle les exarques de Ravenne devaient confirmer l'élection des papes. Toutefois la Vie d'Agathon qui rapporte le fait ajoute que l'empereur se réserva personnellement cette confirmation. Cf. Mansi, t. XI, p. 168, et Héfélé-Leclercq, *Histoire des conciles*, t. III, 1re partie, p. 506.

2. La théorie de la dispense a été formulée par plusieurs canonistes du XIe siècle, en particulier par Bernold de Constance (op. X, chap. 51 sqq.).

de sa thèse, Guy a recours une fois de plus à l'autorité des Pères qui n'auraient pas toujours enseigné les mêmes théories ni mis en pratique les mêmes préceptes : c'est ainsi que saint Grégoire le Grand aurait, dans une de ses lettres, interdit aux prêtres fornicateurs de reprendre leurs fonctions sans avoir fait pénitence, tandis que, dans une autre, il se montrerait beaucoup moins sévère [1]. « En outre, les Écritures, en des cas innombrables, posent des règles qui varient parce qu'elles sont appropriées aux circonstances, et nous abondons en exemples. D'où il résulte qu'il ne faut pas considérer comme absurde que, sur un fait donné, le pape ait créé un précédent, contraire à la doctrine de beaucoup d'autres Pères. »

La méthode d'autorité comporte donc des exceptions; elle nécessite un choix judicieux entre des textes parfois contradictoires. Mais comment procéder à ce choix? C'est ce que Guy de Ferrare n'a expliqué nulle part. Inquiet des conséquences que les Grégoriens pouvaient tirer du passage consacré au décret de Nicolas II, il a eu soin d'apporter ailleurs un correctif à la proposition qu'il avait énoncée sur ce sujet délicat. Saint Grégoire de Nazianze a écrit que *ce qui a été fait rarement et par extraordinaire ne sera pas réputé aussitôt authentique et régulier* [2]. Il faut savoir distinguer entre la règle et l'exception; l'une fait loi, l'autre n'a aucune valeur. Si certains papes ou évêques ont pu avec juste raison excommunier certains rois, il ne s'ensuit pas nécessairement que Grégoire VII était dans son droit lorsqu'il a frappé Henri IV d'anathème. Il est donc nécessaire, lorsque l'on fait usage d'un texte canonique, de déterminer au préalable si son adaptation à telle ou telle circonstance est légitime. Certains Pères condamnent les rois rebelles aux lois de l'Église, mais Henri IV était-il en révolte contre elles? Oui, affirment les Grégoriens : non, allèguent les Guibertistes. C'est à cette impasse qu'aboutit

1. Grégoire le Grand, *Reg.* l. IV, *ep.* 26, et l. IX, *ep.* 147. En réalité, la contradiction signalée par Guy de Ferrare n'existe pas, car le passage de la seconde lettre sur lequel il prétend s'appuyer a été interpolé. Cf. à ce sujet Ewald, dans son édition des lettres de Grégoire le Grand (*Monumenta Germaniae historica*, in-4°), t. II. p. 146.

2. Saint Grégoire de Nazianze, *Oratio* XXXIX, c. 4.

finalement la méthode d'autorité; Guy de Ferrare a-t-il été capable d'y échapper?

Si l'on examine, même sommairement, le *De scismate Hildebrandi*, on constate que son auteur n'est guère soucieux d'établir la vérité historique des faits qu'il rapporte. Il se contente trop facilement d'affirmations sans preuves, auxquelles il accroche pour ainsi dire les textes canoniques qui, tour à tour, condamnent Clément III et Grégoire VII. Si l'affirmation est fausse, il va de soi que la culpabilité n'est pas démontrée et que la sentence est nulle. Pour qu'elle fût valable, il faudrait que le réquisitoire de la seconde partie prouvàt de façon péremptoire l'inanité des arguments apportés dans le plaidoyer en faveur d'Hildebrand et déjà étayés par des textes canoniques Or, il n'en est rien : Guy s'improvise successivement avocat et ministère public, mais chacun des personnages qu'il joue ignore l'autre; les deux livres de son traité se juxtaposent sans se pénétrer mutuellement. Quelques exemples vont mettre en lumière ce point faible de son œuvre.

Dans le portrait qu'il trace de Grégoire VII au premier livre, Guy de Ferrare insiste sur son détachement des choses de ce monde et sur l'usage très pieux qu'il a fait de sa fortune. « A peine élu évêque, il s'est montré fidèle administrateur et prévoyant dispensateur des biens de l'Église... Défenseur des veuves et enfants, secours des orphelins, avocat des pauvres, Hildebrand, à l'aide des ressources dont il pouvait disposer, soulageait les humbles et les faibles, les malheureux et les indigents » (l. I, c. 2). Comment peut-on concilier ce passage avec cet autre du livre II : « Il s'est souillé d'un sacrilège, parce qu'il a détourné de sa destination l'argent envoyé à saint Pierre et s'en est servi le plus souvent pour soulever la haine » (l. II, p. 555)? La contradiction est évidente. De deux choses l'une : ou Grégoire VII a dispersé ses trésors par charité ou ses largesses n'ont eu qu'un but intéressé, mais l'une des hypothèses exclut l'autre et, si Guy de Ferrare dit la vérité au second livre, il l'altère au premier ou réciproquement.

La même remarque s'applique à d'autres chapitres. Gré-

goire VII a eu une petite armée à sa disposition ; au premier livre, « ce n'est pas, comme on le croit, par souci d'une vaine gloire, mais pour étendre l'Église romaine qui, violentée par les Normands et foulée aux pieds par d'autres voisins, paraissait réduite presque à rien » (l. I, c. 2). Mais au second, il l'a formée uniquement parce qu'il était « adonné à la milice terrestre » et « *sous le prétexte* de défendre et de libérer l'Église romaine » (l. II, p. 554). Est-ce un prétexte ou une réalité? C'est encore ce qu'il faudrait établir. De même, au livre II (p. 560), le pape est accusé de ne pas s'être conformé à la procédure canonique de l'excommunication qui exige que l'accusé soit convoqué à deux et trois reprises, alors qu'au livre I (c. 3) il affirme qu'elle a été respectée. De même encore, Hildebrand est d'abord absous du crime de parjure, parce qu'il n'a délié ses sujets du serment de fidélité qu'après avoir légitimement déposé Henri IV (l. I, c. 7 et 9), mais ce grief est repris ensuite contre lui, car, pour être parjure, il n'est pas nécessaire de s'en rendre soi-même coupable, il suffit d'engager les autres dans cette voie (l. II, p. 556-557).

Augustin FLICHE.

(A suivre.)

GIACOMO DA LENTINO

IMITATEUR DES TROUBADOURS

Dans sa récente et très méritoire édition de Giacomo de Lentino [1], M. E. Langley a fait porter, comme il était juste, son principal effort sur la constitution et l'interprétation du texte; mais sur les influences subies par le poète il ne s'est pas préoccupé d'enrichir les recherches de ses devanciers. Combien cette poésie est imprégnée d'influences provençales, c'est ce qu'il eût été facile de montrer, soit par l'étude de la langue, soit par celle des thèmes ou des lieux communs, soit enfin par celle des imitations littérales [2]. C'est à ce dernier point que sont consacrées ces quelques lignes.

Ch. XII, v. 51-4 : « Si vous m'aimiez, » dit le poète à sa dame :

> Se fosse neve, — foco mi parria
> e notte e dia.

L'idée que l'amour (et surtout l'amour heureux) change pour celui qui l'éprouve l'aspect de la nature et lui fait découvrir dans les horreurs de l'hiver les charmes du printemps, a été exprimée par Bernart de Ventadour, avec une énergie et une grâce singulières, dans deux strophes bien connues [3] dont les vers de Giacomo ne gardent qu'un bien pâle reflet. La même image a été évoquée par Peire Vidal, mais en des

1. *The Poetry of Giacomo da Lentino, Sicilian Poet of the thirteenth Century, edited by Ernest* F. Langley. Cambridge, Harvard University Press, 1915; in-8° de xli-150 pages. J'ai rendu compte de cet ouvrage dans la *Revue critique* du 17 juin 1916 et proposé au texte quelques corrections. On en trouvera d'autres dans un compte rendu plus approfondi que M. G. Bertoni publiera dans le prochain cahier de la *Romania*.

2. M. Langley a rappelé, dans ses notes, les quelques rapprochements faits par Gaspary, mais il n'en a pas fait de nouveaux.

3. *Tant ai mon cor*, str. 1 et 2 (dans Bartsch, *Chrest. prov.*, 4ᵉ éd., col. 62).

termes trop différents pour que l'on puisse croire à une imitation [1].

Il me paraît certain pourtant que Giacomo a connu P. Vidal, qu'il imite dans son curieux sonnet à contrastes (n° XIV) :

All' aira chiara ò visto plogia dare,
e foco arzente ghiaccia diventare,
e freda neve rendere calore.

(v. 1-4.)

Cf. :

. . . . car de la freida neu
nais lo cristals, don om trai foc arden [2].

(XXIV, 22-3.)

et

Qu' ab sobresforsiu labor
trac de neu freida foc clar
et aiga doussa de mar.

(XXVIII, 24-7.)

Les vers 5-6 du sonnet XII :

Or vi mostrate irata ; dumqu' è raro
senza ch' io pechi, darmi penitenza...

reproduisent aussi une expression de P. Vidal :

Ses pecat pris penedensa
e ses tort fait quis perdo...,

(XXVIII, 9-10.)

mais celle-ci se trouvait déjà dans Peire d'Auvergne [3], de sorte que le modèle reste douteux.

Le début du sonnet XXVII :

Or come potè si gran donna entrare
per gli occhi mei, che si picioli sone,
e nel mio core come pote stare?

1. *E quar am domna novela, — Sobravinen e plus bela, — Parom rozas entre gel, — E clars temps ab trebol cel* (Ed. Anglade, XVI, v. 7-10).

2. Sur cette singulière théorie de physique, voy. Gaspary (*La scuola poetica siciliana* p. 97), qui cite d'autres textes et rappelle que le passage de Vidal a été traduit par Guittone d'Arezzo.

3. *Ses pecat fis penedensa...* (éd. Zenker, IV, 33).

reproduit assez exactement l'idée contenue dans quelques vers de Folquet de Marseille :

Quar si beus etz grans, eissamen
podetz en me caber leumen
quos devezis una grans tors
en un pauc miralh...

(éd. Stronski, VIII, 45-8.)

Cette image ne se retrouvant pas ailleurs, à ma connaissance, l'imitation me semble certaine.

Il me paraît également vraisemblable que les vers suivants (33-39) du *discordo* (p. 55) :

Or potess' eo...
come romeo
venire ascoso...
con voi mi vedisse...

sont imités d'un passage bien connu (et que je crois inutile de transcrire) de Jaufré Rudel (éd. Jeanroy, V, str. 2-3).

La question débattue dans les sonnets XXXV-VI (d'auteurs incertains) est la suivante : deux chevaliers *d'un paragio* aiment également une *donna valente;* l'un est *cortese ed insegnato e saggio, — largo in donare ed in tutto avvenente;* l'autre est *prode e di gran vassallaggio ;* auquel des deux la dame doit-elle donner la préférence? Le même thème est traité dans le partimen entre Guionet et Rambaut (Bartsch, 238, 2; texte de *A* dans *Studj di fil. rom.*, III, n° 532). L'identité du thème, assez banal, ne suffirait peut-être pas à nous faire admettre un emprunt direct; mais la similitude des expressions nous y autorise : dans le texte provençal, les *dui cavallier* sont aussi d'*engal linhatge*; l'un a *gran pretz de cavallaria*, l'autre est *cortes, francs e de bel estatge, — larcs e metens et es ses vilania* [1].

A. JEANROY.

1. Ce rapprochement n'est pas signalé dans le livre de H. Stiefel, *Die italienische Tenzone des XIII Jahrhunderts und ihr Verhältniss zur provenzalischen Tenzone* (Halle, 1914), que M. Langley ne paraît pas avoir utilisé.

NOTES SUR LES NOMS PROPRES DES ITALIENS

FIXÉS EN FRANCE SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Lors de la session législative de 1913, M. Honnorat, député de Marseille, déposait sur le bureau du Parlement une proposition de loi tendant à permettre aux étrangers qui formaient une demande de naturalisation de changer leur nom contre un nom à forme française. Le projet visait la modification des articles 6 et 7 de la loi du 11 germinal au XI. Les termes trop rigoureux de cette loi rendent à peu près impossibles les changements de noms en France, et des étrangers qui viennent parmi nous se fixer et faire souche d'excellents patriotes sont obligés de transmettre à leurs enfants des patronymiques qui décèlent toujours leur ascendance foraine[1].

L'ancien régime n'a pas connu la fixité des noms de personnes; ce fut sans doute un avantage pour la fusion des éléments divers qui ont constitué la nationalité française, mais après les constatations faites, antérieurement même au mois d'août 1914, sur l'intrusion des Allemands en France, on peut se demander si l'application des projets de M. Honnorat n'eût pas profité au seul service de l'espionnage du grand état-major allemand.

Quoi qu'il en soit, la proposition du député de Marseille était d'autant plus intéressante qu'elle s'appuyait d'exemples tirés des modifications des noms italiens, et si ceux-ci n'étaient pas fort nombreux, on ne peut en faire grief à qui ne s'est pas adonné à des recherches spéciales sur le rôle démographique et social des étrangers en France.

1. Proposition de loi, annexe au procès-verbal de la séance du 22 mai 1913, n° 2757.

Préparant une enquête sur l'infiltration des Italiens en France du XIVe siècle jusqu'à la Révolution, j'ai réuni quelques éléments d'information sur les changements de noms des Italiens ; s'il n'est pas possible de tracer des règles générales, il est cependant curieux de constater les modifications subies au cours des siècles par les patronymiques des émigrants de la Péninsule.

***

Les familles italiennes qui ont joué en France un rôle de premier plan ont généralement conservé leur nom sans qu'il se soit altéré. A part des déformations passagères, nécessitées pour les besoins d'une rime ou l'harmonie d'un vers, on ne remarque pas que les noms des Medicis, des Gondi, des Strozzi aient subi des modifications profondes. Tout au plus certains annalistes des XVIe et XVIIe siècles ont-ils écrit Gondy, mais cette forme n'a pas prévalu dans l'usage courant plus que les formes Strosse ou d'Estrosse. Les Florentins de grandes familles ont, pour ainsi dire, surveillé l'orthographe de leurs noms.

Si, depuis le XVe siècle, ces « fuorusciti » ont conservé intacte leur appellation, des émigrants antérieurement arrivés dans le royaume avaient complètement perdu leur nom et n'étaient plus désignés que sous une dénomination rappelant leur lieu d'origine. Le fait se remarque surtout dans la vallée du Rhône. A maintes reprises, dans cette région, on fit appel à des colonies de peuplement composées d'hommes originaires de la péninsule [1]. Les noms de Toscan, Tuscan, Pisan, voire même de Gibelin, servirent à désigner ces nouveaux habitants. Ce n'étaient pas toujours à des gens de peu que ces appellations s'appliquaient. Tomaso, célèbre médecin italien, a laissé une fille connue sous le nom de Christine de Pisan ; plus tardivement des peintres notoires, comme le Romain ou l'Orvietan, furent surtout connus par le surnom qu'ils tiraient de leur pays d'origine.

1. R[oger] V[alentin] C[heylard du], *Essai sur la population des taillabilités du Dauphiné*. Valence, 1912, p. 284 et ss.

Cette perte complète des noms patronymiques est surtout fréquente aux époques anciennes. En des temps plus modernes, vers le XVIe siècle, les noms se modifièrent le plus souvent et prirent des allures de terroir sous l'influence de causes diverses.

L'absence d'état civil régulier, la difficulté de prononciation des noms et l'application inconsciente des règles de la phonétique française aux patronymiques des étrangers, la traduction des noms traduisibles en langue vulgaire sont les raisons principales de l'altération des vocables servant à distinguer les individus. Ajoutons à cela que maints Italiens enrichis devinrent propriétaires de terres nobles dans le royaume et, reléguant leur véritable appellation au second plan, adoptèrent le nom de la terre qu'ils avaient acquise.

De ces faits, je note des exemples divers. L'*i* final des noms italiens a parfois disparu totalement, Mazarini est devenu Mazarin, comme Mondini Mondin ou Mondain[1]; Mureti a donné naissance à Muret[2], Barbieri à Barbier[3], Marini à Marin[4]. Il en a été de même de l'*o* qui termine certains noms italiens; s'il n'a pas disparu totalement, comme dans Reniero[5], Veniero[6], qui ont fourni Renier, Venier, il s'est parfois muté en un *e* muet, Broglio est devenu Broglie.

Le plus souvent l'*i* final s'est transformé en un *y*. Les lettres de naturalité d'Italiens dont l'appellation se termine par la première de ces deux voyelles lui substituent toujours un *y*. La règle est quasi générale; les rédacteurs des registres des paroisses, les historiens français n'écrivent jamais Bonzi mais Bonzy, Fabri mais Fabry, Montauri mais Montaury[7].

La dernière syllabe non accentuée de certains noms est

1. Mondini, familier de Mazarin, naturalisé le 5 septembre 1641. Arch. Nat., registre PP. 151.

2. Mureti, chanoine, archidiacre de la Mée en 1407. Samaran et Molat, *la Fiscalité pontificale en France au XIVe siècle*. Paris, 1905, p. 67.

3. Barbieri, verrier du Dauphiné. *Armorial du Dauphiné*.

4. Marini, le chevalier Marin.

5. Reniero, originaire du Piémont; famille installée en Anjou. *Bull. italien*, avril-juin 1913.

6. Veniero, originaire de Venise, gouverneur du pays de Retz de 1583 à 1594.

7. Arch. Nat., registre PP. 151, contenant les analyses de lettres de naturalité accordées aux Italiens et autres étrangers depuis l'année 1635.

définitivement tombée : Brancaccio est devenu Brancas, Albertazzo Albertas.

Une consonne d'adoucissement a été parfois placée devant l'*n* italien ou à sa suite : Reniero a formé Regnier, Fanani s'est transformé en Fanhan [1], Fagnany [2]. Des lettres se sont adoucies : Laurana a produit Lauzanne, Lozane, Lozanne [3]. Le *V* initial d'un nom s'est muté en *B*. Varazzano se retrouve sous la forme Berazzano, Barassone, Barasson, Berasson [4]. Ainsi qu'on le remarque dans ces transformations, le *z* ou le *zz* s'est changé en un *s* ou un double *s*. Pezaro a donné naissance à Pesard et Pessard [5].

Le *c* simple italien s'est rapidement transformé en *ch*, *sch*; la femme d'Antoine Juste était une di Pace, dont le nom se retrouve sous la forme Pasche dans les documents [6]. Mucio, a formé Mouche [7]; Fanuci, Fanusche [8]; le nom de Concini se retrouve constamment sous la forme francisée Conchine.

L'*u* a donné naissance à la diphtongue *ou*. Cambaruti est devenu Cambarou [9], Ruccellaï s'est mué en Rousselai, Rousselay ou Rousselet [10].

La voyelle *o* s'est changée en *u* dans certains cas; lorsque la famille Jouvenel s'efforça de faire croire qu'elle se rattachait à la famille des Orsini, elle prit l'habitude de se faire appeler Juvenal des Ursins [11].

Les altérations de noms italiens ont été moins prononcées dans le Midi de la France que dans le Nord. Les Italiens qui s'établissaient en Provence ou dans le Languedoc retrouvaient

1. *Catalogue des actes de François Ier*, acte 22361.

2. Fagnany, marchand d'antiquités à Paris à la fin du XVIIe siècle. *Livre commode des adresses*; éd. elzévirienne.

3. Abbé Arnaud d'Agnel, *Les comptes du roi René*, vo Laurana.

4. Verazzano, navigateur du XVIe siècle. De La Roncière, *Histoire de la Marine française*, t. III, ch. *La Renaissance florentine à Dieppe.*

5. Pezaro, potier italien de Lyon. Natalis Rondot, *les Potiers de terre italiens à Lyon*, notice sur Pezaro.

6. A. de Montaiglon, *La famille des Juste*. Paris, 1876.

7. Mucio, Lombard connu, vivait sous Philippe le Bel.

8. *Catalogue des actes de François Ier*, acte 20203.

9. Cambaruti, abbé de la Celle au diocèse de Troyes, cité par Samaran et Molat, *op. cit.*

10. Ruccellaï : Rousselai dans les pamphlets du XVIIe siècle, Rousselay en Normandie, Rousselet de la Pardieu en Bretagne.

11. L. Battifol, *Les origines italiennes de la famille Juvenal des Ursins*. Bibl. de l'Ecole des Chartes, t. L.

dans ces provinces une langue qui avait avec la leur certaines affinités. Les habitants des régions de langue d'oc avaient plus de facilité pour prononcer les appellations italiennes que les hommes du Nord. Toutefois, dans les pays de langue d'oc comme dans ceux de langue d'oïl, on constate une coutume générale qui consiste à traduire en idiome français tous les noms que l'on peut translater.

Espagnols, Allemands, Italiens qui se sont introduits dans le royaume porteurs d'un nom emprunté à un métier, à une couleur, à un défaut physique ou à une qualité, ont immédiatement vu leur appellation traduite. J'en ai donné des exemples en ce qui concerne les Allemands[1]; la règle est aussi vraie pour les Italiens. Quelques auteurs ont pensé et même écrit que l'ordonnance de 1539 qui régularisait la tenue des actes des paroisses avait prescrit cette mesure, mais le fait est inexact. Aucune disposition de ce genre ne se retrouve dans cette ordonnance et on constate cette coutume bien antérieurement à la promulgation de l'édit de Villers-Cotterets.

Les Neri, les Bianchi[2] sont devenus des Lenoir et des Leblanc, des Bevilacqua ont vu leur nom se changer en celui de Boileau[3]. Bella Giocosa a donné naissance à Bellejoyeuse[4], Maraviglia s'est transformé en Merveille[5], Uso di Mare a formé Usdemer[6] et Pietro Giunti a été traduit en Pierre de Larivey, Scaliger s'est translaté en Escalier. Dans la majeure partie des cas, lorsque ces étrangers ont demandé leur naturalisation, la lettre de naturalité ne mentionne que la traduction du nom.

Des multiples Italiens, enrichis par le négoce, le commerce de banque ou la faveur royale, achetèrent des terres nobles et abandonnèrent leur patronymique pour ne porter que le titre

1. *La pénétration des Allemands en France sous l'ancien régime*, dans *Revue des Études historiques*, janvier-mars 1916.

2. Bianchi ou Paulin le Blanc, imprimeur à Lyon. Président Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, t. I, p. 46.

3. *Ibid.*, notice sur les Bevilacqua.

4. Bellejoyeuse, ami de Concini et son compatriote. Hayem, *Le maréchal d'Ancre et la Galigaï*.

5. Merveille, armurier connu du temps de François Ier.

6. J. Viard, *Documents parisiens du règne de Philippe VI de Valois*, t. II, p. 25. Lettre de naturalité de juin 1339.

par eux acquis; dans les dictionnaires locaux ou dans les armoriaux on retrouve de fréquents exemples de ce fait qui indignait Pierre de l'Estoile quand il voyait les Adjaceto devenir des comtes de Châteauvilain. Mais ces acquisitions ont surtout eu lieu à l'époque de Catherine de Médicis et, sous le nouveau gentilhomme, il est relativement facile de découvrir l'ancien bourgeois.

Il est des cas plus compliqués et souvent, à la lecture d'un nom porté par une famille d'origine italienne, on hésite à reconnaître l'ascendance étrangère. Des appellations se sont transformées si totalement qu'aucune règle de morphologie ne leur est applicable. Qui reconnaîtrait les Doria sous la forme Doire ou Doyre que l'on rencontre au xive siècle [1]? Il est également difficile de retrouver le nom de Domenico Fiorentino, le célèbre sculpteur de Troyes, sous les appellations de Ricombre, Ricouvre ou Recouvry. Matteo del Nassaro, le médailleur, figure dans quelques documents sous la dénomination d'Alvassac, tandis que les Juste qui, en réalité, s'appelaient Betti, ne sont jamais appelés de leur nom véritable dans les pièces de l'époque [2].

Les études sur les Italiens en France sont parfois complexes, comme toutes celles qui concernent les étrangers venus s'établir dans le royaume.

Les changements de noms et la difficulté de remonter à l'origine des familles rendent malaisées certaines recherches, lorsqu'on ne possède pas la suite de la filiation et qu'on ne veut pas l'inventer de toutes pièces, à l'instar de l'Hermite du Soliers, ce pompeux généalogiste du xviie siècle. Une nouvelle source d'erreurs provient également de ce que bon nombre de Français, à l'époque où tout le royaume était sous le charme de l'Italie, ont cru bon d'italianiser leur nom pour se donner un vernis de péninsulaire et se pousser dans le monde.

Vouloir descendre d'une famille italienne a parfois paru de bon goût; les Juvenal des Ursins en sont un premier exemple.

1. J. Viard, *op. cit.*
2. A. de Montaiglon, *op. cit.*

Au XVIIe siècle, lorsque Mazarin eut attiré en France des Italiens de toutes sortes, ses nièces d'abord, Ondodei, Mondini, Magalotti, des écuyers, des acteurs, des financiers, il était adroit de se donner pour Italien. Benjamin Priolo, agent secret du cardinal, né à Saintes, et qui comme la majeure partie de ses compatriotes de la région avait sans doute un nom se terminant par la syllabe *eau*, dut profiter de l'engouement passager pour se baptiser vénitien, en modifiant son nom. Dans toutes les discussions auxquelles a donné lieu l'origine de ce correspondant de Mazarin, cet argument, basé sur la désinence de son patronymique, n'a pas été fourni. Si Priolo a agi comme je le crois, il a réussi à dépister les divers historiens qui s'occupèrent de lui.

D'autres, sachant que les Français apprécient toujours plus ce qui vient de l'étranger que de leur pays, ont, en bons psychologues, profité de cette tendance d'esprit. A la fin du XVIIe siècle, végétait à Paris le sieur Vigneron, professeur et expert juré du roi pour les langues italienne et espagnole. Il n'est pas sûr qu'il connût à fond ces idiomes, bien qu'il ait publié une grammaire et un dictionnaire italiens. Il avait acheté la première à un aventurier besogneux, et pillé le dictionnaire d'Oudin pour faire le sien. A partir du jour où il eut tranformé son nom en celui de Veneroni, les élèves devinrent plus nombreux; il n'est tel pour bien connaître une langue que de l'apprendre avec un maître du pays. Cette habitude de travestir des noms français en appellations italiennes n'est pas feue : combien de ténors et de ballerines n'avons-nous pas connus qui ont agi comme Priolo et Vigneron; mais, à raison même de la fixité des noms instituée par la loi de germinal an XI, les historiens futurs qui s'occuperont de ces artistes retrouveront aisément leur vrai nom sous le vocable emprunté.

J. MATHOREZ.

« ROSMUNDA »

TRAGÉDIE DE VITTORIO ALFIERI [1]

Les historiens rapportent ce qui suit :

Il y avait une fois un roi des Gépides qui s'appelait Cunimond. Ce roi fut vaincu et tué par un roi des Lombards qui s'appelait Alboïn. Cunimond laissa une fille qui s'appelait Rosemonde. Alboïn la trouva belle et la prit pour femme. Cet Alboïn manquait d'éducation. Un jour qu'il était ivre, il tendit à Rosemonde une coupe qu'il s'était faite du crâne de Cunimond : « Bois avec ton père, » lui dit-il, *Bevi col padre.* Jeu de mots atroce et procédé dégoûtant. Rosemonde ne tarda pas à l'en punir. Un autre jour qu'Alboïn était encore ivre, elle le fit assassiner par un certain Helmilchis à qui elle s'était donnée.

Les historiens content aussi ce qui suit :

Rosemonde voulut ensuite se défaire d'Helmilchis, dont elle avait assez. Elle l'empoisonna ; mais celui-ci, s'étant aperçu au moment de mourir qu'il était empoisonné par sa maîtresse, trouva la force de lui faire avaler ce qui restait au fond de la tasse, dont elle rendit l'âme en même temps que lui.

Certes, il n'aurait pas été malaisé de trouver dans ce récit la matière d'une tragédie. Peut-être même de deux tragédies, dont l'une eût représenté le meurtre d'Alboïn, et l'autre l'assassinant simultané d'Helmilchis par Rosemonde et de Rosemonde par Helmilchis.

Alfieri, cependant, n'a traité, sous le titre de *Rosmunda*, ni le premier ni le second de ces deux sujets. Il en a traité un

1. Alfieri écrivit le plan de cette tragédie à Florence, en mai 1779 ; il en fit le développement *(stesura)* en prose, en août de la même année ; il en fit et en refit la versification en 1780 et en 1782. Voir *Tragedie di Vittorio Alfieri*, Firenze, Lemonnier, 1866, p. xxx.

troisième que l'histoire ne lui fournissait pas et qu'il a inventé de toutes pièces[1]. Le voici :

Alboïn est mort. Rosemonde a épousé Helmilchis son complice. Auprès d'eux a grandi une enfant charmante, Romilde, qu'Alboïn avait eue d'un premier mariage. Cette fille d'Alboïn, Rosemonde la hait, la persécute, et finalement la tue.

Tel est le sujet qu'Alfieri a inventé. Il en vaut un autre. Et que Rosemonde tue Romilde au lieu de tuer l'un après l'autre ses deux maris, et d'être tuée elle-même par le second au moment où elle le tue, cela nous est fort indifférent. L'essentiel dans une tragédie est qu'on y tue quelqu'un et qu'on sache à peu près pourquoi.

Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'Alfieri a fait de ce sujet de son invention.

Il me semble bien, si je m'en rapporte à son *Examen de Rosmunda,* qu'il a voulu en faire un drame à surprises[2]. Et il faut avouer qu'il y a parfaitement réussi. Lisons.

I

Romilde vient d'atteindre l'âge auquel on a coutume de marier les jeunes personnes. Rosemonde lui tient à peu près ce langage :

« Ton père, Alboïn, s'est conduit d'une façon ignoble à mon égard. (Récit, long récit de la scène du crâne transformé en coupe : Je le vois encore buvant à gorgées lentes, lentes, oh ! combien ! dans la tête de mon père massacré :

Bere a sorsi lentissimi nel teschio
Dell' ucciso mio padre [3]...)

Je l'ai fait assassiner. Mais cela ne me suffit pas. Je te hais. Je te hais furieusement. Vingt fois l'envie m'a prise de

1. « *Questo fatto tragico è interamente inventato dall' autore* » (*Parere dell' autore su le presenti tragedie*).
2. « *L'azione ne me pare così strettamente connessa, e varia, e raggruppata, e dubbiosa, che sia impossibile il prevederne lo scioglimento* » (*Parere*).
3. Acte I, scène première.

t'égorger après t'avoir fait violer par les plus vils de mes esclaves[1]. Je me suis contenue. C'est que je te réservais un supplice pire encore que celui-là. Tu le subiras demain. Je te donne en mariage à Alaric.

A ces mots, Romilde est saisie d'effroi :

— Alaric! Juste ciel! Le roi des Wisigoths!!

Rosemonde : Lui-même. C'est l'homme le plus méchant que je connaisse[2]. Inutile de pleurnicher. Je m'appelle Rosemonde. Tu sais ce que cela veut dire. Au surplus, j'ai donné ma parole à Alaric. Tu n'ignores pas qu'il est mon allié dans la guerre que je soutiens, en ce moment même, contre Kleph, mon ennemi *(bruits de bataille dans la coulisse)*. Alaric m'a demandé ta main pour prix de son concours. Je me suis empressée de la lui accorder; va faire tes malles. »

Romilde disparaît et Rosemonde nous confie que si elle exècre la fille d'Alboïn, ce n'est pas seulement parce qu'elle est la fille d'Alboïn; c'est aussi et surtout parce que son mari a l'air de la trouver gentille. Petite vipère... Ah! je saurai bien ce qui en est.

Là-dessus arrive Helmilchis. Il revient du combat. Il est victorieux. Des soldats l'accompagnent. *Fanfares.*

Cet Helmilchis, disons-le tout de suite, est un bien brave homme, quoiqu'il ait assassiné quelqu'un. Et il ne s'en fait pas accroire. Sous doute, dit-il, je suis vainqueur, mais ce n'est pas ma faute. Sans Ildovalde, mon fidèle Ildovalde, j'étais perdu. Figure-toi... (Long récit, d'ailleurs admirablement versifié[3], de la bataille.)

1. *..... dai più vili schiavi*
contaminare, indi svenar.....

Même scène; je n'invente rien.

2. Il a déjà tué ses deux premières femmes, l'une par le fer, l'autre par le poison :

...... l'una di ferro
Di velèn l'altra.....

Ce petit détail nous est donné à l'acte III, scène première. Alaric est donc une façon de Barbe-Bleue.

3. Acte I, scène troisième :

..... già l'oste si ammassa
E addosso a me precipitosa piomba, etc.

Le vers d'Alfieri, qui est volontiers rugueux et même raboteux, le sert fort bien dans cet endroit.

— Mais, demande Rosemonde, et Alaric?

— Alaric? Il est arrivé quand tout était fini.

— Vraiment? c'est bien dommage... N'importe; je dois tenir ma promesse. Romilde partira demain. Croirais-tu que cette demoiselle refuse d'épouser Alaric?

Je n'ai pas besoin de vous faire remarquer qu'en prononçant ces mots, Rosemonde cherche à voir l'effet qu'ils produiront sur son mari. Se trahira-t-il?

Helmilchis se trahit :

Pauvre enfant! Il ne faut pas la contraindre. Gardons-la chez nous.

Il se trahit comme à plaisir, l'excellent Helmilchis. Car il vient de dire l'instant d'avant que s'il a failli périr, c'est qu'il était allé chercher la mort. Il voulait se punir d'avoir tué le père de Romilde[1]. Remords et amour. Amour et remords.

Rosemonde connaît désormais le secret de son mari. Helmilchis aime Romilde.

Romilde aime-t-elle Helmilchis? Nous verrons.

En attendant, voici venir l'acte II et, avec lui, Ildovalde, le fidèle Ildovalde.

Ildovalde a sauvé Helmilchis. Helmilchis lui dit : Je te dois bien quelque chose. Que désires-tu?

— Tu ne me dois rien, répond le fidèle Ildovalde. Si je t'ai tiré des mains de l'ennemi, ce n'est pas par amitié pour toi, mais bien pour défendre contre les entreprises de Kleph « le trône de Lombardie » qui doit revenir un jour à la fille d'Alboïn, puisque Rosemonde et toi vous n'avez pas d'enfants.

Voilà qui est clair. Ildovalde, lui aussi, aime Romilde. Helmilchis, qui est assez bête, ne comprend pas. Il poursuit :

Je veux te récompenser tout de même. Veux-tu la moitié de cet empire?

— Non, répond Ildovalde, je veux Romilde.

— Tu l'aimes?

— Je l'aime.

1. *Come ammendar.....*
quel fatal colpo, che di man mi uscia?..
Acte I, scène troisième.

— Depuis longtemps?

— Sans doute... Mais qu'as-tu? Tu demeures stupide.

— Ce n'est rien. Et elle t'aime?

Au moment où Ildovalde va répondre, Romilde paraît.

Ne vous attendez pas là-dessus qu'elle vienne pour vous apprendre si elle est amoureuse, et de qui. En vérité, vous êtes bien pressés.

Donc, Romilde paraît. Et c'est seulement pour accabler d'imprécations Helmilchis et Ildovalde, Helmilchis parce qu'il continue à être le meurtrier de son père, Ildovalde parce qu'il n'a pas laissé Kleph et les siens casser la tête à Helmilchis. Le roi Lombard s'excuse de n'avoir pas été tué; Ildovalde proteste qu'en sauvant Helmilchis il n'a voulu travailler que pour « le trône » de Romilde,

— Mon trône! s'écrie la jeune fille; c'est bien de cela qu'il s'agit! Je voudrais seulement qu'on ne m'envoyât pas chez Alaric.

Ildovalde : Alaric! juste ciel! le roi des Wisigoths! Et moi qui n'en savais rien!

Helmilchis : Moi, je le savais. Mais *(se tournant vers Romilde)* sois tranquille. Tu n'iras pas. Je le jure sur mon épée.

Ildovalde : Et moi sur la mienne.

Héroïques paroles, mais que faire contre une Rosemonde? Elle est terrible, cette fille du roi Cunimond. Elle vient sur la scène juste après ce beau serment, et ni le brave Ildovalde ni le brave Helmilchis n'en mènent large.

— Allons! dit-elle à Romilde, tu n'as rien à faire ici; « le royal cortège » t'attend.

Helmilchis : Mais, vraiment, Alaric est-il le mari qui convient?

Rosemonde : Ce mariage te déplairait-il?

Helmilchis : A moi, non; mais si Romilde refuse son consentement?

Rosemonde : Et si je donne le mien, moi?

Helmilchis : Sans doute... mais...

Rosemonde : Mais... quoi? C'est moi la maîtresse, je suppose. Qu'elle déguerpisse! Si ce n'est pas de bon gré, ce sera de force.

Helmilchis et sa femme sortent; l'une triomphante, l'autre, point. Ildovalde et Romilde s'abandonnent à leur douleur.

Ne désespérons pas encore tout à fait, gémit Ildovalde.

— Hélas! soupire Romilde.

— J'ai une idée, reprend Ildovalde. Je vais provoquer en ta faveur une révolte militaire; j'ai des amis dans l'armée. Je reviens dans une heure. Si j'ai réussi, je t'enlève; sinon, eh bien, il sera temps encore pour toi de mourir. Et je mourrai moi aussi. Promets-moi de ne pas te tuer d'ici-là.

Romilde : C'est juré.

Et ainsi finit l'acte II. Il est bon, avant d'aller plus loin, de se bien remémorer les points suivants :

1° Rosemonde sait que son mari aime Romilde, mais elle ne sait pas que Romilde n'aime pas Helmilchis, et aime Ildovalde. Elle croit que Romilde aime Helmilchis.

2° Helmilchis sait que Ildovalde aime Romilde, mais il ne sait pas que Romilde aime Ildovalde. Et il nourrit l'illusion que Romilde lui pardonnera le meurtre d'Alboïn et consentira à couronner sa flamme. Helmilchis, d'ailleurs, ne soupçonne pas que sa femme le soupçonne.

3° Ildovalde ignore que Helmilchis aime Romilde.

4° Romilde ignore que Helmilchis l'aime.

Est-ce compris ? — Oui. Et maintenant passons au trois, et pressons le mouvement, s'il vous plaît.

Première du trois : Déclaration passionnée d'Helmilchis à Romilde; surprise de Romilde, — j'ai dit que c'était un drame à surprises; — surprise et indignation de Romilde. Helmilchis lui offrir sa main !

Quoi ! du sang d'Alboïn encor toute trempée !

Deuxième du trois : Rosemonde survient à pas de louve pour confondre les deux amants.

— Mais, dit Romilde, je n'aime pas Helmilchis; j'aime Ildovalde.

Surprise de Rosemonde. Surprise d'Helmilchis : Elle aime Ildovalde! Qui l'eût cru?

Troisième du trois : Romilde est innocente, mais Helmilchis

est coupable. Rosemonde fait à son mari une scène violente. Helmilchis sort de son naturel et déclare net à Rosemonde qu'il disputera Romilde à Ildovalde. A quoi Rosemonde : Nous verrons bien.

Quatrième du trois : Rosemonde invoque la Vengeance, la Vengeance avec une majuscule, puis,

Cinquième du trois : elle rencontre Ildovalde et lui dit :

— Sais-tu quoi ?

— Non, dit Ildovalde.

Rosemonde : Helmilchis aime Romilde !

Et c'est au tour d'Ildovalde d'être profondément surpris.

Le trois est fini. C'est un acte bien employé. A la fin du deux chacun de nos quatre personnages était plongé dans les ténèbres de l'ignorance. Le trois a répandu sur eux des torrents de lumière. Rosemonde sait tout ; Helmilchis sait tout ; Romilde sait tout; Ildovalde sait tout.

Et ces trois actes forment ce qu'on appelle l'exposition. Un peu longue, la protase.

II

Et maintenant que tous savent tout, que va-t-il arriver?

Oh ! bien des choses. Procédons par ordre. Il arrive d'abord ceci que Rosemonde oublie, ou fait semblant d'oublier qu'elle déteste Romilde et protège les deux amoureux contre les mauvais desseins d'Helmilchis. Il n'est plus question d'Alaric, roi des Wisigoths : « Fuyez bien vite, mes enfants, leur dit-elle. Allez vous marier loin d'ici. Quant à Helmilchis, je vais lui régler son compte. »

Il arrive ensuite ceci, qu'au lieu de partir, Ildovalde et Romilde se congratulent sur leur heureux sort, admirent les bontés inattendues de Rosemonde, bref, perdent si bien leur temps que Helmilchis leur coupe la retraite. Il se montre tout à coup au bout de la salle, entouré de soldats, dit à Ildovalde : « Tu viens de soulever contre moi la moitié de l'armée. Je le sais. » Et il fait coffrer son rival.

Et il arrive en troisième lieu que Rosemonde, ayant appris par Romilde l'emprisonnement d'Ildovalde, s'empresse d'aller lui ouvrir la porte.

Et ceci se passe à la fin du quatrième acte. Sur quoi vous dites : Voilà un quatre fort inutile. L'action n'a pas avancé d'un pas et nous sommes à la fin du quatre exactement au même point qu'au commencement du dit quatre.

Vons vous trompez et il s'est passé quelque chose de très important. Rosemonde, à la fin du quatre, n'est plus dans les mêmes dispositions que tout à l'heure. Elle a changé d'avis. La vision du bonheur de Romilde lui est devenue insupportable. Et donc, elle réglera son compte à Helmilchis, *et aussi* à Romilde. Elle dit à Ildovalde : Je te délivre, mais à une condition, c'est qu'avec les soldats que tu as débauchés, tu livres bataille à Helmilchis ; quand tu l'auras tué, je te donnerai Romilde. Et elle se dit à elle-même : Je lui donnerai une Romilde à laquelle il ne s'attend pas.

Cette Rosemonde est effrayante. Mais — et ce mélodrame est assez vide d'observation pour qu'on souligne les endroits où l'on en devine — ce revirement de Rosemonde à la fin du quatrième acte n'est vraiment pas mal.

Nous voici au cinquième acte.

Le cinquième acte, c'est le dénouement, un dénouement qu'on ne saurait prévoir, nous dit l'auteur, et qui est, en effet, furieusement imprévu.

Les deux moitiés de l'armée, la moitié helmilchidienne et la moitié ildovaldienne sont en train de s'entretuer derrière les portants. La bataille touche à son terme.

Ce qu'on attend, ou ce qu'on espère, c'est qu'Ildovalde, le personnage sympathique, le jeune premier, se montre tenant à la main la tête d'Helmilchis et réclame la récompense promise.

Et ce qu'on attend — sans l'espérer — c'est que Rosemonde, au lieu de lui donner Romilde, la poignarde sous ses yeux.

Et ce qu'on attend, enfin, c'est que Ildovalde, fou de désespoir, se poignarde sur le corps de sa bien-aimée.

Voilà ce qu'on attend. Voilà le dénouement que j'aurais imaginé, sans trop de peine, et vous aussi, sans doute, si nous eussions fait, vous ou moi, — dont le ciel nous préserve, — une *Rosemonde*.

Or, voici ce qui se passe :

Ildovalde arrive, les mains dans ses poches. Il n'a pas été à la bataille. Tuer Helmilchis? Ah! non! vraiment. Helmilchis est un plat personnage; ce n'est pas gibier pour moi :

Non è cosa ei dal mio brando [1],

J'ai donné ordre à un sous-officier de le dépêcher... Et je viens chercher Romilde.

Mais Rosemonde, le poing sur la hanche :

« Tu viens chercher Romilde? Et tu n'as pas tué mon mari? C'est ainsi que tu fais mes commissions? Te livrer Romilde? Tu crois ça, mon garçon? »

Et je ne sais ce que répondrait Ildovalde si le brave Helmilchis ne faisait pour lors une entrée triomphale, avec tout son état-major. *(Fanfares.)*

Il est vainqueur; il a battu les Ildovaldiens plats comme porcs. La plaine est jonchée de cadavres. Il est le maître de la situation; du moins il l'imagine.

Il vient donc, et fait le petit discours suivant :

Écoutez-moi tous; écoute, brave Ildovalde; écoute, Romilde. Je pourrais tuer Ildovalde, mais il m'a sauvé la vie ce matin; je la lui donne ce soir. Je suis un homme qui aime à payer ses dettes. Ce n'est pas tout. Romilde, tu es désormais maîtresse de ta destinée; tu peux épouser qui tu aimes; je te donne plein pouvoir sur Ildovalde, sur moi, sur Rosemonde.

Rosemonde, cette fois-ci, n'y comprend plus rien : « Mais il est fou; mais ils sont tous fous! Et personne n'aura Romilde. »

1. Acte V, scène quatrième.

Et elle plante un couteau dans le sein de la pauvrette, qui s'abat comme une masse.

Ildovalde se tue ensuite; quant à Helmilchis, il jure de venger Romilde, mais Rosemonde le remet à sa place : c'est moi qui ai à me venger. Patience; toi aussi tu périras.

(Rideau.)

III

Ce dénouement est loin d'être banal. Mais il manque évidemment de bon sens. Il faut qu'Ildovalde soit bien naïf pour s'être imaginé que Rosemonde lui donnerait gratuitement Romilde. Et il faut qu'Helmilchis le soit encore plus pour avoir pensé qu'en renonçant à Romilde en faveur d'Ildovalde il désarmerait la haine de Rosemonde, et au point que celle-ci accepterait d'être désormais à la discrétion de Romilde. Cet homme excellent croit un peu trop à la contagion du sublime.

Et l'on est amené à se demander comment un dénouement si étrange a pu germer dans le cerveau d'Alfieri.

Lui-même répond à cette question. Il nous dit dans son *Examen de Rosmunda*[1] que ce dénouement lui a été suggéré par un épisode célèbre des *Mémoires d'un homme de qualité* de l'abbé Prévost.

Voici, en bref, cet épisode qui remplit à lui tout seul le troisième volume des dits *Mémoires* et que toutes nos trisaïeules ont arrosé de leurs larmes. Il est peut-être un peu oublié aujourd'hui.

Le jeune marquis de Rosemont voyage en Espagne. Il devient éperdument amoureux de Diana Diego Vélez, fille d'excellente condition et parfaite de toutes manières. Il a demandé sa main et il est sur le point de l'épouser, lorsque, un beau soir, dans une rue de Madrid, il a la malechance de tuer un homme, Don Juan de Pastrino, qui l'avait injustement attaqué.

1. *Parere dell' autore su le presenti tragedie : Rosmunda.* Les « Opinions » d'Alfieri sur ces pièces font songer aux « Examens » de Corneille, et c'est pourquoi j'emploie ce dernier terme.

Les parents du mort demandent au roi la punition du meurtrier. Le roi la refuse.

Les parents du mort, c'est-à-dire la mère de Don Juan de Pastrino, et son oncle, qui s'appelle Don Juan d'Alavestras, ne se tiennent pas pour battus. Il leur faut une vengeance ; ils l'auront. Ils trouvent le moyen d'enlever et de séquestrer la jeune Diana Diego Vélez.

La disparition subite de sa fiancée désespère le marquis de Rosemont, d'autant plus qu'ayant été blessé dans la rixe où Don Juan de Pastrino a perdu la vie, il est condamné à garder la chambre. Heureusement pour lui, il a des amis. Ces amis, secondés par le père et les deux frères de la jeune fille, finissent par découvrir la demeure où celle-ci est enfermée. Ils s'y rendent, accompagnés d'un alcade, porteur d'un ordre royal. L'alcade doit exiger la restitution de Diana et conduire en prison Don Juan d'Alavestras.

C'est ici que l'affaire devient passablement tragique :

« Entrez, Messieurs, dit Don Juan d'Alavestras, et voyez lequel des deux partis vous plaira davantage, ou de me permettre de sortir libre de cette maison, et l'on vous rendra alors Donna Diana saine et sauve, ou de vous résoudre à lui voir enfoncer un poignard dans le cœur, si vous voulez absolument me conduire prisonnier à Madrid. Choisissez... [1]. » Et, comme ses interlocuteurs n'en croient pas leurs oreilles : « Entrez, Messieurs, entrez, » leur dit Don Juan.

Ils entrent et « le premier objet qui les frappe les rend immobiles et glace leur sang jusqu'au fond de leurs veines. La vieille Donna de Pastrino était assise près d'une fenêtre ; Donna Diana était à genoux à ses pieds, le sein découvert, et cette horrible femme lui tenait la pointe d'un poignard appliqué sur la gorge... [2]. » ... « N'avancez pas, s'écrie-t-elle : elle est morte si vous avancez. »

Il faut parlementer. On parlemente. Il est entendu que l'alcade laissera partir Don Juan d'Alavestras et qu'une demi-

1. *Mémoires et aventures d'un Homme de qualité*, tome III, page 328. Édition de 1756.

2. *Idem*, page 329.

heure après son départ, quand on aura lieu de le croire à l'abri, Donna Diana sera restituée à qui de droit.

Don Juan s'en va. Tous les autres personnages demeurent, immobiles comme des statues, la vieille tenant toujours son poignard comme il a été dit précédemment.

Dix minutes se passent... Tout à coup, grand tumulte. Don Juan d'Alavestras, le fugitif, reparaît, enchaîné, cette fois-ci, et accompagné de quelques autres amis du marquis de Rosemont et du marquis de Rosemont lui-même. Le pauvre marquis n'avait pu attendre qu'on lui ramenât sa fiancée; il était sorti de son lit, malgré sa blessure, et avec quelques compagnons s'était mis en devoir de rejoindre l'alcade et le reste de la troupe; il avait rencontré en route Don Juan d'Alavestras, et sans vouloir l'entendre, l'avait chargé de chaînes et ramené à son point de départ. Déplorable étourderie!

A la vue de son frère enchaîné et du meurtrier de son fils, Donna Pastrino, conclut l'auteur, ne se contient plus, et elle enfonce le poignard « au milieu du sein de Donna Diana »[1].

Tel est le récit de « l'Homme de qualité. »

Il est aisé de voir ce qui a séduit Alfieri dans cette histoire : c'est évidemment la *situation* de ces malheureux qui voient poignarder une personne qui leur est chère, sans rien pouvoir pour la sauver. Ils sont là, haletants d'horreur et d'angoisse, n'ayant que deux pas à faire pour conjurer le coup fatal, et sachant que s'ils en font seulement la moitié d'un, ils le précipitent.

Alfieri s'est dit : « Voilà une bien belle invention; je vais m'en emparer. »

Et il s'en est emparé.

La dernière scène de *Rosmunda* est exactement celle que je viens de vous conter. Rosemonde, elle aussi, tient un poignard « sur le sein découvert » de Romilde. Helmilchis et Ildovalde, eux aussi, sont à deux pas. Et Rosemonde les nargue :

« Jette ton épée! » dit-elle à l'un, « ou j'enfonce... ». Et l'un jette son épée.

1. *Mémoires d'un homme de qualité*, page 337.

« Chasse tes soldats, ou je plonge, » dit-elle à l'autre. Et l'autre chasse ses soldats. Cela dure deux minutes, deux minutes affolantes, jusqu'au moment où, dans un sursaut de jalousie rageuse, Rosemonde enfonce et plonge jusqu'à la garde.

Alfieri nous dit : « Les spectateurs jugeront un jour si mon adaptation est heureuse ou non[1]. »

Il n'est pas nécessaire d'avoir vu jouer *Rosmunda* pour prononcer que l'adaptation ne vaut rien. Alfieri eût peut-être été bien inspiré de laisser où il l'avait trouvé ce pathétique d'Ambigu, mais puisqu'il tenait à lui faire un sort, du moins aurait-il dû « l'amener ». Or, il ne l'a pas « amené » ; il l'a fait entrer de force dans sa tragédie et au prix des pires stratagèmes.

Dans l'épisode de l'abbé Prévost la scène finale est préparée, nécessitée par une suite de circonstances parfaitement vraisemblables, et rien ne s'explique mieux que l'étourderie du jeune marquis de Rosemont. Ici, et pour nous faire voir deux hommes qui assistent sans pouvoir l'empêcher à l'égorgement d'une femme aimée, il a fallu que l'auteur, qui les avait envoyés sur le pré à l'acte précédent, les ramenât tous les deux sains et saufs, et n'ayant pas même essayé de s'égratigner.

Et pourquoi ne se sont-ils pas battus?

Ils étaient deux qui voulaient s' battre.
Y' en avait un qui n' voulait pas,
L'aut' dit : « Moi je n' m'en mêl' pas.

Ils pourraient dire : « Nous ne nous sommes pas battus, parce que si nous nous étions battus, l'un de nous deux serait resté sur le carreau, et l'on avait besoin de nous deux au cinq. » — Voire... mais pourquoi avait-on besoin de vous deux? Un seul n'eût-il pas suffi à la besogne de considérer Rosemonde trucidant Romilde? — Point ; l'auteur tenait à ce que la malheureuse enfant fût poignardée devant deux hommes bien portants.

A quoi il n'y a évidemment rien à dire.

1. « *Gli spettatori giudicheranno poi un giorno quanto egli sia stato bene o male adattato al teatro dell' autore* » *(Parere)*.

IV

Eh bien, je viens d'être injuste à l'égard d'Alfieri. Son dénouement est moins invraisemblable qu'il n'en a l'air. A condition, toutefois, qu'on ait fait plus ample connaissance avec Ildovalde et avec Helmilchis. Voyez plutôt.

Ildovalde et Helmilchis sont deux « sublimes ». Il faut faire bien attention à cela. La sublimité de l'un n'est pas la sublimité de l'autre, mais ils sont sublimes également. Et surtout la sublimité du premier s'oppose absolument à ce qu'il tue le second, et la sublimité du second s'oppose non moins absolument à ce qu'il tue le premier, bien qu'ils aient tous les deux vingt bonnes raisons de se vouloir couper la gorge.

Le sublime d'Helmilchis consiste en ceci, qu'ayant jadis commis un crime, il est résolu à le racheter par une action aussi généreuse que le crime a été détestable. Il a tué le père de Romilde : voilà le crime. Il donnera Ildovalde à Romilde qui l'aime et dont elle est aimée ; voilà la générosité. Cela lui coûte, car il aime Romilde, et ardemment, mais plus cela lui coûte, plus il expie, et conséquemment, plus il est sublime :

« Romilde, tu épouseras Ildovalde ; Romilde, tu seras reine. Et quant à moi, je veux traîner mes jours dans l'opprobre, risée d'un chacun[1]. » O expiation bénie !

Helmilchis, c'est un *Heautontimoroumenos* tragique. Vous voyez bien qu'il ne peut pas tuer Ildovalde.

Le sublime d'Ildovalde consiste en ceci qu'ayant le plus profond mépris des rois il ne peut s'abaisser jusqu'à croiser le fer avec eux. C'est un sublime très particulier. Helmilchis est un homme brave et un brave homme : il est roi, sans doute, mais si peu — c'est sa femme qui règne — et il ne fait

1. Acte IV, scène troisième :

..... vederti
(Ahi vista !) al fianco, in trono a un sovrano
Fatto Ildovaldo ; e trar finchè a te piaccia
Obbrobriosi i giorni miei nel limo
Favola a tutti.....

point figure de tyran. Un bon républicain pourrait se mesurer avec lui sans s'avilir. Mais non; il est roi : cela suffit.

« Pour qui me prends-tu? lui dit Ildovalde. T'imagines-tu que je vais déshonorer mon épée? »

Et il jette la dite épée par terre[1]. Et c'est être sublime assurément, car il risque d'être embroché par son adversaire.

Vous voyez bien qu'Ildovalde ne peut pas tuer Helmilchis.

Pas plus qu'Helmilchis ne peut tuer Ildovalde.

Et que le dénouement de l'abbé Prévost « s'adapte » à merveille.

Vous insistez et vous dites : Oui, mais pourquoi Alfieri nous dit-il que son dénouement est imprévu — qu'il est même impossible de le prévoir — s'il est si conforme à la logique des caractères?

Réponse : Parce que Helmilchis et Ildovalde cachent soigneusement leur sublime; ils le tiennent en réserve pour le bon moment.

Quand Helmilchis apprend que Romilde aime Ildovalde : « On va voir, on va voir, s'écrie-t-il, qui de nous deux la mérite le mieux, qui est le plus fort[2]. » Et quand Ildovalde apprend que Helmilchis aime Romilde : « Ah! le lâche! il ne mourra que de ma main. »

Ahi vile!
Ei di mia man morrà[3].

Vous voyez ce qu'il en faut penser. Et que s'il vont sur le pré, c'est avec la ferme intention d'en revenir. Ils font chacun leur partie dans un drame à surprises. Ce sont deux malins.

1. Acte IV, scène deuxième :

..... vil ferr.
che un tirano salvasti a terra vanne
Inerme io fommi.....

2. Acte III, scène troisième.
3. Acte III, scène cinquième.

V

— Ou deux polichinelles?

— Plutôt. Et deux polichinelles éloquents. Ildovalde se prépare à enlever Romilde (acte III), puis il s'avise qu'il sera plus beau (acte IV) de la laisser périr. Et il se laisse bêtement emprisonner. Il est vrai qu'il a fait un discours. Il a « engueulé le patron », comme dit je ne sais plus quel vaudeville. Chez Alfieri, c'est l'essentiel. Helmilchis lui dit : « Tu ne veux donc te battre qu'avec ta langue? »

Pugnar non vuoi che della lingua[1] ?

Comme c'est vrai ! Et quelle jolie critique de l'auteur par l'auteur !

Pareillement Helmilchis pourrait occire Ildovalde, et peut-être — en se dépêchant, occire Rosemonde. — Mais il a, lui aussi, des phrases à placer. Et cependant qu'il pérore :

M' odi
Forte Ildovaldo, pria; Romilda m' odi[2]. —

il ne voit pas que Rosemonde tient un poignard nu sur le sein également nu de celle qu'il veut faire reine. Cela s'observe pourtant, ces choses-là. Et dans l'historiette du bon abbé Prévost on est moins bavard.

Carmignani disputait, il y a un peu plus d'un siècle, sur les caractères d'Ildovalde et d'Helmilchis. Il était bien bon. Helmilchis et Ildovalde n'existent pas. Et c'est dommage; du moins pour Helmilchis. Le cas d'Helmilchis aurait pu être intéressant. Il y avait assurément une source de tragique dans cet amour qui est né d'un remords et qui se transforme en un besoin d'expier. Seulement, outre qu'il nous faut attendre plus de trois actes avant d'entrevoir ce mystère, Helmilchis gâte comme à plaisir le sublime de sa conduite. Car, le crime

1. Acte IV, scène deuxième.
2. Acte V, scène cinquième.

qu'il a commis, il se défend énergiquement d'en être l'auteur. C'est Rosemonde qui l'a poussé, « qui a armé son bras incertain d'un acier parricide »[1]. Il plaide « non coupable ». Alors, qu'a-t-il à expier? Je ne comprends plus. Ce bonhomme est trop sublime.

— Et Romilde? — Ferons-nous grâce à Romilde? — Romilde est ingénue. Elle est « l'ingénue ». Elle nous dit : « Je suis ingénue. Voyez comme je suis ingénue. » Elle parle de ses oreilles innocentes. La déclaration du brave Helmilchis les a fait souffrir :

..... inaspettato giunse
All' innocente orecchio mio[2]*.....*

Mais elle exagère l'innocence de ses oreilles. Elles en ont entendu de raides : rappelez-vous le propos que Rosemonde leur a fait entendre à la première scène du premier acte et que j'ai rapporté en rougissant. Romilde est innocente jusqu'aux oreilles exclusivement.

Cette ingénue est tantôt une furieuse, tantôt une éplorée. Une furieuse : il faut voir comme elle rembarre le brave Helmilchis. Une éplorée : il faut l'entendre invoquer la mort. Car le plus souvent elle veut mourir. Comme Antigone. Comme Octavie. Comme presque toutes les âmes nobles du théâtre d'Alfieri. Toutes aspirent au néant. Et c'est encore un point, pour le dire en passant, par où elles ressemblent aux héroïnes de l'abbé Prévost. Le goût du suicide est une part du romanesque d'alors.

Au demeurant, Romilde dit parfois des choses charmantes. Ildovalde vient de lui faire remarquer que si elle consent à fuir avec lui, elle renonce par là à tout espoir de régner un jour; et Romilde répond :

Tutto è mio regno ovunque teco io sia[3].

1. Acte III, scène troisième :

..... A me la incerta mano
Armavi tu del parricida acciaro.....

2. Acte IV, scène première.
3. Acte IV, scène première.

« Mon royaume est partout où je serai ta femme. » Un mot que la « reine d'Angleterre » a dû dire à son ami, et qu'elle n'a point dit à son mari, qui pourtant était roi, ou du moins prétendait l'être.

Romilde est aimable, mais elle déclame un peu. C'est qu'elle est chaude « *calda* », nous dit Alfieri, qui juge un peu trop de la température de ses personnages par le bruit de leurs paroles.

Pour Rosemonde, elle a de beaux mouvements :

« Ah ! tu aimes, toi?... Et tu es aimée?... Tandis que moi?[1]...

Et plus loin :

« Viens ici, ma belle; là, tout près de moi, encore plus près... Ainsi, l'on se bat pour toi, là-bas; deux armées sont aux prises pour tes beaux yeux. Approche encore un peu, que je te caresse. En vérité tu es une nouvelle Hélène[2]. » (Car cette Gépide a de la littérature.)

Puis avec un ricanement sinistre :

« Attends, ma petite; je vais te mettre moi-même dans les bras de ton Ildovalde[3]... »

Tout cela est d'une assez belle férocité. Et c'est bien ainsi que parle la nature. Rosemonde est une tigresse. Je suis fâché de dire que cette tigresse est le seul personnage vraiment humain de cette tragédie.

1. Acte IV, scène cinquième :

Tanto ami tu?... sei riamata tanto?...
Oh rabbia!... ed io?

2. Acte V, scène troisième :

Inoltra, inoltra il piede, alta donzella;
Vieni: al mio fianco ti starai sicura...
. . . . All' armi
Per te si corre. . . . .
Nova Elena tu!... etc...

3. Même acte, même scène :

. . . . te appien felice
Io stessa fo; te fra le braccia io pongo
Di lungamente sospirato amante...

Concluons. Sismondi nous apprend qu'Alfieri considérait *Rosmunda* comme son chef-d'œuvre. Sur quoi Tedeschi assure que ce n'est pas possible, et que c'est là une invention de Sismondi [1].

Je ne crois point. D'abord, Sismondi n'a jamais rien inventé. Et puis il a connu madame d'Albany. Il a écrit ce qu'il avait entendu dire dans l'entourage du poète. Au surplus, l'*Examen* est là, qui nous atteste qu'Alfieri ne pensait pas trop de mal de son œuvre. Les personnages lui semblent assez bien venus, notamment Ildovalde, parfait « amant et guerrier sublime ». Il n'est peut-être pas « très lombard », mais en revanche, c'est un précurseur du siècle des lumières. Helmilchis, d'ailleurs, est « un caractère vraiment tragique », Romilde est « chaude » comme nous avons vu, et Rosemonde elle-même mérite quelque sympathie. Quant à l'action, l'auteur nous prie de considérer qu'elle est enchaînée, variée, ramassée, etc...

Non, en vérité, Alfieri ne met pas sa tragédie au rancart. Il ne lui reconnaît que deux défauts : à savoir que les personnages n'en sont ni des Grecs ni des Romains, et qu'elle doit plus à son invention qu'à l'histoire.

Mais ne sont-ce pas là au fond deux mérites de plus ? « Voyez, semble-t-il nous dire, ce qu'on peut faire d'un sujet ingrat ? Je n'ai pas été soutenu par l'histoire, et ma pièce est destituée « de cette vénération préventive » *quella venerazione preventiva* [2] que valent à tant d'autres les noms glorieux de Rome ou d'Athènes... Et pourtant... »

Pour ma part, je ne pense pas que *Rosmunda* soit si inférieure que cela aux autres tragédies d'Alfieri. J'y trouve les mêmes défauts et les mêmes qualités. La vérité des mœurs et des caractères y est remplacée par l'étalage des sentiments les moins naturels ; on y est romanesque à souhait et l'on y déclame avec une sorte d'ivresse ; faute d'avoir quelque chose à nous dire, l'auteur retarde le plus qu'il peut le moment où l'action s'engage, et par toutes sortes d'artifices. D'autre part,

1. *Studj sulle tragedie di Vittorio Alfieri.* Roma, 1876.
2. *Parere sulla Rosmunda.*

les beaux vers n'y manquent pas, ni les tirades à effet, et c'est très ingénieusement machiné, je n'ose dire « truqué ».

Rosmunda, en effet, comme toutes les tragédies d'Alfieri, est un mélodrame, un mélodrame un peu à l'étroit dans un vêtement archaïque de tragédie, mais un mélodrame.

Je dirai, à ce propos, qu'il faut prendre le théâtre d'Alfieri pour ce qu'il est : un théâtre de transition. Il marque le passage de la tragédie au mélodrame. Et à le prendre ainsi, il est intéressant. Vous y voyez s'annoncer tout le personnel de l'Ambigu : tyran, traître, ingénue, marâtre, etc... Et tout ce monde parle encore la langue des poètes. Et le décor ne change pas; et il y a les trois unités. Mais il y a des coups de théâtre, des « surprises ». Et tout cela en cinq petits actes de trois cents vers tout au plus C'est très curieux. Mais c'est perdre son temps que d'y chercher, comme on le fait encore, une psychologie de la volonté, ou même des caractères.

Alfieri aimait les romans; les romans « les plus noirs et les plus tendres ». C'est lui qui nous le dit[1]. Et il nous dit aussi qu'il avait lu dix fois les *Mémoires d'un homme de qualité*. C'est de ce romanesque qu'il est parti. Et il y est toujours revenu. Il l'a, certes, un peu gâté en y mêlant du stoïcisme à la Sénèque et de l'éloquence tribunitienne, mais son fond est là. Il n'a pu écrire une tragédie lombarde, sans que « l'homme de qualité » intervînt, ni mettre sur ses pieds une Rosemonde, sans se rappeler les aventures du marquis de Rosemont.

Paul SIRVEN.

P.-S. — Alfieri avait-il lu, dans le numéro d'octobre 1776 de la *Bibliothèque des romans*, l'analyse d'un vieux roman : *Aventures de Henri II, roi d'Angleterre, et de la belle Rosamonde*, et des extraits de l'opéra qu'Addison avait écrit sur ce sujet en 1707 ? Il est possible. En tout cas, il y a quelque analogie entre sa pièce et ces deux œuvres, puisqu'on nous y fait voir aussi une jeune femme poignardée par une reine jalouse : « La perfide mourra; on verra jusqu'où va la vengeance d'une reine irritée. » Il faut noter toutefois que *Rosamonde* ici est le nom de la victime; la reine jalouse s'appelle Eléonore : mais elle manie le couteau aussi bien que l'héroïne d'Alfieri.

P. S.

1. *Vita*, II, 6.

QUESTIONS D'ENSEIGNEMENT

PROGRAMMES DES CONCOURS D'ITALIEN EN 1917

AGRÉGATION

I. La littérature ascétique au XIVe siècle.

Textes d'explication :

Dante, *Paradis*, c. XXI, 64-142 ; XXII, v. 1-99 ; c. XXXIII.

Pétrarque, canzone *Vergine bella...*

La Prosa ascetica nel secolo XIV, Letture scelte ed annotate da L. Romagnoli (Florence, Bemporad); extraits de J. Passavanti (p. 6-13), D. Cavalca (p. 21-26), Sainte Catherine de Sienne (p. 34-51), *Fioretti* (p. 51-66).

II. — Ferrare au temps d'Hercule Ier et d'Alphonse Ier d'Este (1471-1534).

Textes d'explication :

Boiardo, onze sonnets et deux canzoni, dans le volume intitulé : *Il Poliziano, Lorenzo il Magnifico*, etc., édition Bontempelli (Florence, Sansoni), p. 341-350.

Boiardo, *Orlando Innamorato*, parte III, c. V-VI.

L. Ariosto, *Satira a Sigismondo Malaguzzi*, v. 136-232 ; *Orlando Furioso*, c. XXXIII, st. 1-77.

III. — Le Mouvement littéraire et politique en Italie de 1755 a 1789.

Textes d'explication :

A. d'Ancona e O. Bacci, *Manuale della lett. ital.*, t. IV, extraits de G. Gozzi (*Dante e il suo poema*, p. 313-320) ; S. Bettinelli (*I Petrarchisti*, p. 333-337); G. Baretti (*Gli Inglesi*, p. 348-350, et l'*Arcadia*, p. 368-372); G.-R. Carli (*Della patria degli Italiani*, p. 380-388), et Pietro Verri (*Lettere e Letterati nel secolo XVIII*, p. 413-418).

G. Parini, *Il Mattino*, v. 1-203.

V. Alfieri, *Virginia*, atto II.

IV. — La Littérature italienne au début du XXe siècle.

Textes d'explication :

G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini,* atto III; *La canzone dei Dardanelli.*

G. Pascoli, *L'ultimo viaggio d'Ulisse* (dans les *Poemi Conviviali*).

B. Croce, *Breviario d'Estetica*, lezione IV.

R. Serra, *Le Lettere*, c. I, II, V (dans la collection *L'Italia d'oggi*, Rome, 1914).

V. — Auteur latin pour l'explication orale.

Horace. — *Épîtres,* livre II, ép. I, v. 1-102.

CERTIFICAT D'APTITUDE

Dante, *Paradis,* c. XXI-XXII.

La Prosa ascetica nel secolo XIV, letture scelte ed annotate da L. Romagnoli (Florence, Bemporad), extraits de J. Passavanti (p. 6-13), D. Cavalca (p. 21-26), Sainte Catherine de Sienne (p. 34-51), *I Fioretti* (p. 51-66).

L. Ariosto, *Satira a Sigismondo Malaguzzi*, v. 136-232; *Orlando furioso*, c. XXXIII, st. I, 77.

Guicciardini, *Prose scelte*, éd. Fornaciari (Barbèra, Florence), p. 115-195.

G. Parini, *Il Mattino.*

R. Serra, *Le Lettere*, c. I, II, V (dans la collection *L'Italia d'oggi*, Rome, 1914).

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

DES QUESTIONS ET DES AUTEURS INSCRITS AU PROGRAMME DE L'AGRÉGATION D'ITALIEN EN 1917

I

LA LITTÉRATURE ASCÉTIQUE AU XIVe SIÈCLE.

Textes. — Outre l'Anthologie portée au programme, on pourra recourir aux éditions suivantes :

J. Passavanti, *Lo specchio di vera penitenza;* éd. Polidori, Florence. Lemonnier, 1856. — Autre réimpression, Turin, 1874.

D. Cavalca. Les traités de cet auteur ont été souvent réimprimés au XVIIIe et au XIXe siècle ; citons seulement les éditions suivantes :

Trattato della mondizia di cuore; Rome, 1856 ; Milan, 1853.

Pungilingua, Milan, 1837.

Atti degli Apostoli; Florence, 1837 ; Milan, 1842.

S. Caterina da Siena, *Lettere;* ed. Tommaseo, Florence, Barbèra, 4 vol., 1860.

I Fioretti di S. Francesco. Parmi les très nombreuses éditions modernes de ce texte, une des plus utiles est celle de l'éditeur Paravia, 1909, avec introduction et commentaire de Arnaldo Della Torre.

Pour Dante, nous rappelons les éditions commentées par T. Casini (Florence, Sansoni), Scartazzini-Vandelli (Milan, Hoepli), F. Torraca (Rome et Milan, Albrighi-Segati), etc... ; pour Pétrarque, celles de Carducci-Ferrari (Florence, Sansoni), M. Scherillo (Milan, Hoepli), etc.

Ouvrages à consulter. — A. Ouvrages généraux :

G. Volpi, *Il trecento;* Milan, Vallardi, 2e éd. 1907.

Ch. Dejob, *La foi religieuse en Italie au XIVe siècle;* Paris, 1906.

G. Gentile, *La Filosofia;* Milan, Vallardi, collection *Storia dei generi letterarii* (quatre fascicules de ce volume ont paru, arrivant jusqu'à Pétrarque).

B. Sur Dante et Pétrarque :

Ozanam, *Dante et la philosophie catholique;* Paris, 1845.

Lectura Dantis; Florence, Sansoni.

E. Moore, *Dante as a religious teacher;* dans la *Fortnightly Review*, août et décembre 1897 ; puis dans la seconde série des *Studies in Dante* de Moore, Oxford, 1899.

H. Cochin, *Le frère de Pétrarque et le livre « Du repos des religieux »;* Paris, 1903.

C. Segrè, *« Il mio Segreto » del Petrarca e le Confessioni di S. Agostino;* dans la *Nuova Antol.*, septembre-octobre 1899 ; ensuite dans les *Studi Petrarcheschi* de C. Segrè, Florence, 1903. Cf. Ch. Dejob dans le *Bulletin italien*, t. III.

C. Sur la prose ascétique :

C. Di Pierro, *Contributo alla biografia di J. Passavanti*, dans le *Giorn. storico della lett. ital.*, t. XLVII (1906), p. 1-24. — *Preliminari all' ed. critica dello Specchio*, dans la *Miscellanea di studi critici dedic. a G. Mazzoni*, t. II, p. 137.

G. Volpi, *La questione del Cavalca*, dans *l'Archivio stor. ital.*, série V, vol. 36 (1905).

C. Pigorini-Beri, *S. Caterina da Siena;* Florence, Barbèra, 1900.
E. Gebhart, *Moines et Papes;* Paris, 1896.
P. Sabatier, *Saint François d'Assise;* Paris, 1894.
J. Joergensen, *Saint François d'Assise;* Paris, 1910.

II

Ferrare au temps d'Hercule Ier et d'Alphonse Ier (1471-1534).

Textes. — En dehors des éditions courantes de Boiardo et de l'Arioste, il y a lieu de signaler, pour les poésies lyriques de Boiardo, l'édition Solerti, Bologne, 1894; — et pour l'Arioste :

Orlando Furioso con commento di P. Papini; Florence, Sansoni;

Le Satire, testo critico, a cura di Giovanni Tambara; Livourne, Giusti, 1903.

Ouvrages à consulter. — A. Sur Ferrare et la Renaissance en général :

G. Bertoni, *La biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I;* Turin, 1903.
E.-G. Gardner, *Dukes and poets in Ferrara;* Londres, 1904.
G. Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este;* 2 vol., Paris, 1897.
A. Luzio e R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este* (aux vol. 33-40 du *Giorn. stor. della lett. ital.*, 1899-1902).
J. Cartwright, *Isabelle d'Este;* éd. française, Paris, 1912.
V. Rossi, *Il quattrocento;* Milan, Vallardi.
F. Flamini, *Il cinquecento;* Milan, Vallardi.

B. **Sur Boiardo :**

Studi su M. M. Boiardo; Bologne, 1894. Sur ce volume, voir l'article de V. Rossi, au t. XXV, p. 394 sqq. du *Giorn. stor. lett. ital.*
G. Bertoni, *Nuovi studi su M. M. Boiardo;* Bologne, 1904.
A. Panzini, *Per il nobile poeta e signore M. M. Boiardo;* dans la *Nuova Antologia* du 1er avril 1916.

C. **Sur l'Arioste :**

Pio Rajna, *Le fonti dell' Orlando furioso;* 2e éd., Florence, 1900.
A. Romizi, *Le fonti latine dell' O. F.;* Turin, 1896.
G. Carducci, *Delle poesie latine edite ed inedite di L. Ariosto;* t. XV des *Opere di G. Carducci*, Bologne.
A. Salza, *Studi su L. Ariosto;* Città di Castello, 1914.

Lettere di L. Ariosto, per cura di A. Cappelli; Milan, 3e éd., 1887. L'introduction est essentielle pour la biographie; on y joindra le petit volume de G. Campori, *Notizie per la vita di L. Ariosto;* Florence, Sansoni, 1896.

Notons que la petite *Biblioteca degli Studenti* de l'éditeur Giusti, de Livourne (à 50 centimes le fascicule), renferme de récents volumes fort bien faits, avec bibliographie, sur *Boiardo*, par Em. Santini, et sur l'*Arioste*, par A. Lazzari.

Dans la même collection, citons, à l'usage des candidates au certificat, un volume sur *Fr. Guicciardini*, par R. Gustarelli.

III

Le mouvement intellectuel et politique en Italie de 1755 à 1789.

A. Pour les auteurs des textes contenus au t. IV du *Manuale* D'Ancona et Bacci, les candidats trouveront là une bibliographie suffisante (tenir compte du supplément, au t. VI, p. 331 sqq.). Nous ajouterons seulement, sur la fortune de Dante au XVIIIe siècle, un article de M. Barbi, au t. IX du *Bull. della Soc. dantesca italiana* (1901-1902), p. 1-18. Voir aussi, comme information générale, T. Concari, *Il settecento* (Milan, Vallardi) et A. Graf, *L'Anglomania in Italia nel settecento* (Turin).

B. **Sur Parini :**

Les éditions du *Giorno*, annotées par MM. G. Mazzoni (Florence, Barbèra), et M. Scherillo (Milan, Hœpli) sont les plus répandues. Notons les éditions récentes dues à MM. G. Ferretti (Milan-Rome, 1914) et G. Albini (Florence, Sansoni); cette dernière contient un texte différent, en ce sens qu'elle accueille toutes les variantes que les autres éditions donnent seulement en note. On prendra pour base le texte publié par Parini lui-même en 1763.

C. Cantù, *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato;* Milan, 1892.

G. Carducci, *Storia del Giorno;* au tome XIV des *Opere di G. Carducci.*

E. Bertana, *Studi Pariniani;* Spezia, 1893.

L. Valmaggi, *Rassegna di studi pariniani* (1904-1915); dans le *Giorn. storico della lett. ital.*, t. LXVIII, p. 196-228.

C. **Sur Alfieri :**

E. Bertana, *V. Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell' arte;* Turin, 2e éd. 1903. — *La Tragedia* (cap. VIII); Milan, Vallardi, [1906], dans la *Storia dei generi letterari.*

Ch. Dejob, *Études sur la Tragédie;* Paris, [1896].

N. Busetto, *La vita e le opere di V. Alfieri;* Livourne, Giusti *(Bibl. degli studianti).*

IV

La littérature au début du xxe siècle.

Ouvrages à consulter. — A. Sur D'Annunzio :

B. Croce, dans *La Critica* [1], t. II (1904), et aussi pour les réminiscences, t. VII, VIII, etc.

G.-A. Borgese, *G. D'Annunzio;* Naples, 1909.

R. Serra, *Le Lettere* (texte du programme).

G.-L. Passerini, *Vocabolario della poesia D'Annunziana;* Florence, 1910.

B. Sur Pascoli :

B. Croce, dans *La Critica* [1], t. V (1907).

R. Serra, *Scritti critici;* Florence, 1910 *(Quaderni della Voce).*

D. Bulferetti, *Giov. Pascoli;* Milan, 1914.

L. Filippi, *Vita e opere di G. Pascoli;* Livourne *(Bibl. degli studenti),* 1915.

A. Bertoldi, *Ulisse in Dante e nella poesia moderna;* dans la *Rassegna nazionale,* 1° luglio 1905.

Em. Zilliacus, *Giovanni Pascoli et l'Antiquité;* Helsingfors, 1909 (*Mém. de la Société néo-philologique d'Helsingfors,* t. V).

C. Sur B. Croce :

L. Tonelli, *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant' anni;* Bari, 1914.

G. Prezzolini, *Benedetto Croce;* Naples, 1909.

R. Serra, *Scritti critici* (déjà cités) et *Le Lettere* (texte du programme).

D. Sur R. Serra :

Le numéro du 15 octobre 1915 de *La Voce* lui est entièrement consacré.

Voir aussi un court article de H. Hauvette dans la *Revue pédagogique* de février-mars 1916.

1. Les deux essais de B. Croce sur D'Annunzio et sur Pascoli se lisent aujourd'hui au t. IV de *La Letteratura della nuova Italia;* Bari, 1915.

CONCOURS DE 1916 : SUJETS DE COMPOSITIONS

AGRÉGATION D'ITALIEN

Thème. — J.-J. Rousseau, *Confessions,* partie II, l. X depuis : « Vivant avec des gens opulents .....» jusqu'à : «...... d'un valet qui grogne et qui vous sert en rechignant. » (Coupures.)

Version. — Vittoria Aganoor-Pompili, *Villa Medici.* (Quatorze strophes prises au début, dans le milieu et à la fin.)

Dissertation française. — Discuter ce jugement d'un critique italien moderne : « L'idéal de la femme, demeuré intact et tout-puissant, justement parce que Dante ne l'a pas approché de trop près, voilà à quoi nous devons avant tout la Divine Comédie » (*A quest' idealità femminile, serbatasi intatta e così potente appunto perchè Dante non le si accostò troppo da vicino, noi dobbiam dunque anzitutto la Divina Commedia.*) (Pio Rajna.)

Dissertation en langue italienne. — I caratteri originali del romanticismo italiano.

CERTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DE L'ITALIEN

Thème. — Fénelon, *Éducation des filles,* chap. V, depuis : « Il faut considérer que les enfants ont la tête faible... » jusqu'à : « ...une âme menée par la crainte en est toujours plus faible. »

Version. — *Lettera di gentile Sermini, scritta e mandata a un suo caro fratello con le sue novelle* (dédicace du livre des *Novelle*). (Coupures.)

Composition française. — Le 6 février 1793, Carlo Goldoni était mort à Paris sans laisser aucune fortune. Trois jours après, Marie-Joseph Chénier obtint de la Convention une pension pour la veuve du célèbre écrivain.

Vous composerez le rapport présenté par le poète français à ses collègues pour qu'ils honorent ainsi la mémoire d'un Italien, dont la France était devenue la seconde patrie, d'un auteur qui avait excellé tout ensemble à divertir et à instruire les hommes.

Composition en langue italienne. — Il Paradiso Terrestre nel poema di Dante.

RAPPORT

SUR LES CONCOURS D'AGRÉGATION D'ITALIEN

ET DE CERTIFICAT D'APTITUDE

A L'ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE ITALIENNE DANS LES LYCÉES ET COLLÈGES

EN 1916

Monsieur le Ministre,

Pour la première fois, cette année, vous avez ouvert spécialement pour les femmes le concours de l'agrégation d'italien et celui du certificat d'aptitude à l'enseignement de cette langue dans les lycées et collèges. Les circonstances tragiques qui tiennent éloignés de nous tant de jeunes gens empressés à donner chaque jour leur vie pour la France ne nous permettent pas de nous réjouir de cette innovation ; cependant, le jury que vous avez chargé d'examiner les candidates[1] peut bien dire que cet essai, qui eût semblé prématuré il y a deux ou trois ans, est venu à son heure. Une seule fois jusqu'ici, en 1910, une jeune fille avait obtenu, de pair avec ses concurrents masculins, le titre d'agrégée d'italien ; puis le fait ne s'était pas renouvelé, même pour l'admissibilité, en sorte que le jury n'avait pas eu l'occasion de vous demander qu'une place fût régulièrement réservée à une femme. Mais depuis deux ou trois ans, des jeunes filles, pourvues du certificat d'aptitude ou de la licence et du diplôme d'études supérieures, se sont vaillamment préparées au concours d'agrégation, et trois d'entre elles viennent de se montrer sensiblement égales aux candidats admissibles aux précédents concours.

L'expérience est décisive ; et, à moins d'un fléchissement que rien ne fait prévoir, il faut s'attendre même à ce que les jeunes filles, du fait de cette guerre prolongée, prennent une certaine avance. Ce sera donc peut-être dans l'intérêt des hommes, encore absorbés par de

1. Il était ainsi composé : MM. Hauvette, professeur adjoint à l'Université de Paris, *président* ; G. Maugain, professeur à l'Université de Grenoble ; M. Paoli, professeur au lycée Louis-le-Grand.

plus rudes devoirs, qu'il conviendra, après la paix, de classer à part les concurrents des deux sexes ; et cette solution sera de toutes façons équitable, car l'enseignement de l'italien n'est pas destiné à prendre une extension moindre dans les lycées de jeunes filles que dans les lycées de garçons.

Pour le certificat, l'expérience présentait un moindre intérêt ; car, beaucoup de jeunes gens se détournant de ce concours pour la licence, le certificat a été déjà, en fait, un concours féminin à plusieurs reprises, notamment en 1912 et 1913. Mais dans mon rapport de 1914 je faisais ressortir l'avantage qu'il y aurait à ce que la concurrence masculine ne fît pas entièrement défaut, pour soutenir le niveau du concours. Les épreuves de cette année n'ôtent rien de sa valeur à cette observation.

Agrégation.

Six aspirantes ont fait, sans défaillance, les quatre compositions écrites, et aucune ne s'est montrée tout à fait indigne d'affronter la lutte ; la moins heureuse a obtenu au total 63 points et demi, la moyenne étant 70 ; c'est dire qu'on doit lui reconnaître un certain acquis, un effort et une volonté estimables. Le jury n'a pas hésité à accorder l'admissibilité à trois concurrentes qui se détachaient nettement des autres, et entre lesquelles la lutte, aux épreuves orales, a été animée pour l'obtention de l'unique place mise au concours.

Une remarque générale s'impose. Plusieurs de ces jeunes filles semblent trop viser à l'érudition, et il n'est pas ressorti avec évidence de leurs épreuves qu'elles avaient bien digéré toutes leurs lectures. Tant à l'écrit qu'à l'oral, le jury a eu le sentiment que certaines concurrentes, désireuses d'utiliser le plus possible ce qu'elles savaient, ne dominaient pas suffisamment leur matière : elles se perdaient dans des divisions et des subdivisions compliquées, et sacrifiaient les vues d'ensemble à des détails dont elles s'exagéraient l'importance. Je crois donc utile de rappeler certaines vérités élémentaires, à savoir que composer c'est choisir, et que, pour choisir, il ne suffit pas de savoir beaucoup, il faut encore avoir du jugement et du goût. La mémoire est un précieux instrument de travail, mais rien de plus qu'un instrument ; or, ce que le jury cherche à distinguer, chez de futurs professeurs, est la qualité de l'esprit ; aussi la moindre phrase révélant de la pénétration psychologique, un sentiment personnel de la poésie d'un auteur, un certain sens de l'histoire, lui paraît-elle beaucoup plus précieuse que toutes les énumérations, citations, références dont elles sont capables d'émailler leurs exposés. Affermir le jugement et affiner le goût, voilà le but vers lequel doit tendre une bonne préparation.

Épreuves écrites. — Le texte du thème, emprunté aux *Confessions* de J.-J. Rousseau[1], n'offrait pas de grandes difficultés de vocabulaire. Mais il y aurait eu du mérite à rendre avec justesse, dans une langue ayant une saveur bien italienne, empruntée à l'usage courant, toutes les nuances du morceau. L'épreuve n'a pas donné ce qu'on était en droit d'en attendre; aucune copie n'est descendue au-dessous de la moyenne, mais les deux qui ont obtenu la plus haute note (6 1/2 sur 10) n'étaient exemptes ni de légers faux sens, d'impropriétés et de lourdeurs, ni même de négligences plus graves. D'autre part, dans la copie matériellement la plus correcte, le texte était traduit avec une exactitude littérale, ou plutôt servile, qui n'indiquait aucun effort pour éviter le gallicisme et utiliser les ressources propres à la langue italienne.

Quatorze quatrains de Vittoria Aganoor-Pompili, extraits d'un poème intitulé *Villa Medici*, contenaient des inversions, des allusions, des intentions sur lesquelles il était aisé de se méprendre. Deux concurrentes seulement ont évité tous les écueils d'interprétation; deux sont tombées nettement au-dessous de la moyenne. Il est étrange que des candidates, excellentes en d'autres parties, n'aient pas compris, dans la strophe *Ecco scende la sera*.... que c'est le soir qui semble tendre un voile rose autour du Monte Mario[2]. Cette épreuve a donc eu sur le classement général une influence appréciable. Dans quelques versions, la traduction a paru lourde et plate; quand on traduit une poésie imagée et délicate, il faut éviter les tournures inexpressives ou vulgaires.

Les candidates devaient exposer en italien les « caractères originaux du romantisme italien »[3]. Cette formule, jointe aux instructions connues, en vertu desquelles cette épreuve de dissertation porte « sur un sujet relatif à la civilisation italienne », indiquait assez qu'on n'attendait pas un simple résumé d'histoire littéraire ; la question, en effet, a une tout autre portée. Si l'on songe que le romantisme italien n'a pas produit un grand nombre d'œuvres très caractéristiques, qu'on a beaucoup discuté en Italie, sans d'ailleurs s'entendre, sur la distinction entre classique et romantique, et qu'on a pu soutenir ce paradoxe : le romantisme italien n'a jamais existé, on s'aperçoit vite que le phénomène ne relève pas de la pure littérature. La réaction contre l'esprit classique fut, surtout, en Italie, une révolte contre l'hégémonie de la France; l'influence de la littérature allemande n'eut, par comparaison, qu'une influence secondaire et superficielle.

1. Partie II, l. X : « Vivant avec des gens opulents et d'un autre état que celui que j'avais choisi..... ni supporter l'aspect d'un valet qui grogne et qui vous sert en rechignant. » (Quelques coupures.)

2. « Ecco scende la sera, e par che un velo Di rosa intorno a Monte Mario allacci. »

3. « I caratteri originali del romanticismo italiano. »

Ce romantisme fut donc, avant tout, un mouvement national, parce qu'il a remis en honneur des traditions longtemps négligées (celles de Dante et de tous les poètes et penseurs italiens jusqu'au Tasse, à Galilée, à Vico), parce qu'il s'est préoccupé de relever un peuple longtemps asservi, en réveillant sa conscience et en lui rendant le sentiment de sa dignité, parce qu'il a tiré une de ses inspirations favorites de la foi chrétienne, religion vivante du peuple italien, non par amour du surnaturel, ni par zèle d'orthodoxie (ce qui n'eût pas été nouveau), mais parce qu'il y voyait une source de force morale, de courage et de résignation aux jours d'épreuve, et de confiance dans l'avènement d'une justice égale pour tous, pour le plus humble comme pour le plus puissant. Le romantisme français fut surtout une révolte intellectuelle, qui aboutit au dilettantisme, à la doctrine de l'art pour l'art; en Italie, le romantisme a précédé, accompagné, exalté le relèvement d'une nation opprimée : son chef-d'œuvre est le *Risorgimento*. — La copie la mieux notée (6 1/2 sur 10) atteste des connaissances étendues et précises, mais elle n'est pas exempte de confusion dans le plan, et l'inspiration religieuse n'y est l'objet que d'une mention fugitive. Le problème est posé avec plus de clairvoyance et de netteté dans une dissertation malheureusement incomplète, dont la troisième partie n'est représentée que par un sommaire, évidemment trop succinct (note 5 1/2).

A la fin d'une conférence célèbre sur « la genèse de la *Divine Comédie* », M. Pio Rajna avait observé qu'au-dessus de tous les éléments uilisés par Dante dans son poème, il fallait tenir compte de la pensée de Béatrice qui fut constamment sa véritable inspiratrice, et à laquelle « nous devons avant tout la *Divine Comédie* » [1]. Pour expliquer et discuter cette affirmation, il fallait analyser le rôle que joue Béatrice dans l'œuvre de Dante, et les transformations progressives de son image, depuis la *Vita nuova* jusqu'au Paradis Terrestre, puis jusqu'à l'Empyrée. Deux dissertations ont paru vraiment distinguées; dans l'une se faisait apprécier, en dehors d'une connaissance très exacte du sujet, un vif sentiment de la poésie dantesque et l'art difficile de rendre sensible l'évolution continue de la pensée du poète (note 8); l'autre (note 7) renfermait une analyse minutieuse et pénétrante du sentiment amoureux que Béatrice a inspiré à Dante; mais comment de cet amour jaillit le symbole, comment à l'expérience de la vie se superpose tout à coup la création de l'art, — et une des plus grandioses créations que compte la poésie amoureuse, — c'est ce qui n'était même pas indiqué. Une autre copie, personnelle en plusieurs parties, a encore dépassé la moyenne

1. « Discuter ce jugement d'un critique italien moderne : « L'idéal de la femme, demeuré intact et tout-puissant, justement parce que Dante ne l'a pas approché de trop près, voilà à quoi nous devons avant tout la *Divine Comédie.* »

(5 1/2), bien que le sujet y ait été abusivement élargi, et malgré un jargon philosophique pénible et déplacé. Au reste, il faut avouer que dans ces trois copies, et plus encore dans les autres, le style laisse fort à désirer.

Épreuves orales. — Comme il est arrivé en 1914, les épreuves orales ont profondément modifié le classement d'admissibilité. La perturbation décisive s'est produite à l'épreuve de la leçon en italien, dont le sujet était : la vérité historique dans les théories et dans les œuvres des premiers romantiques italiens [1]. L'aventure mérite d'être livrée aux méditations des futurs candidats. Deux des concurrentes n'ont réussi à occuper que vingt-cinq et vingt-huit minutes sur les quarante-cinq qui leur étaient imparties; l'une a débité sa leçon d'une voix sourde et peu articulée, qui n'eût certainement pas porté devant des élèves; l'autre a fait pis : elle a lu, et lu trop vite, une dissertation d'ailleurs intelligente, se bornant à prouver par quelques commentaires, dont elle émaillait sa lecture, qu'elle était fort capable d'improviser; mais elle avait pris le parti de lire. Ce fut un double plongeon. Par contraste, le jury a d'autant plus apprécié une leçon très nourrie, au plan un peu compliqué, mais à laquelle s'attachait l'attrait, toujours vif, d'une pensée qui cherche à s'exprimer avec netteté, et qui y parvient, fût-ce au prix de quelques tâtonnements. Cette expérience est fort instructive; elle montre que, dans une épreuve de concours, tout comme dans une classe, il faut *vouloir* s'imposer à l'attention de ceux qui vous écoutent, il faut lutter contre tout ce qui peut obscurcir ou affaiblir l'idée qu'on expose, et lutter en premier lieu contre soi-même, c'est-à-dire contre toute tendance au moindre effort; s'y abandonner est une faute que rien ne compense.

Les autres épreuves ont été moins inégales. La leçon en français [2] a donné lieu à un exposé agréable et même brillant, encore qu'un peu inorganique, et à deux épreuves honorables, dont l'une péchait cependant par cet encombrement et ce manque de proportions que j'ai signalés plus haut.

Le texte du thème oral — un passage descriptif du *Stello* d'A. de

1. « La verità storica nelle dottrine e nelle opere dei primi romantici italiani. » Comme aux précédents concours, les trois admissibles ont traité le même sujet, qui a été tiré au sort par la concurrente ayant tiré le n° 1 pour l'épreuve.

2. « Parallèle entre les arts et les lettres à Florence au temps de Laurent le Magnifique. » — Les sujets de leçon restés dans l'urne étaient : « I Pensieri d'amore » de V. Monti ; — Le chant III du *Paradis* de Dante ; — Les éléments antiques et les éléments modernes dans la poésie florentine au temps de Laurent de Médicis ; — La vita campestre nella poesia di Lorenzo dei Medici ; — Studiando diligentemente la *Locandiera*, esaminare quali siano i principali caratteri della riforma drammatica intrapresa dal Goldoni.

Vigny (ch. XXVIII) — renfermait quantité de mots concrets d'usage assez courant, mais dont l'accumulation exigeait de la présence d'esprit. L'expérience prouve que les textes de ce genre sont les plus propres à révéler lequel des concurrents dispose du vocabulaire le plus riche ; et l'épreuve a donné, en effet, un résultat utile. Cependant, les candidats devraient s'y entraîner avec plus de méthode ; on est surpris des hésitations provoquées par des mots comme *cruches*, bois de chêne *luisant, suie*, réverbères *à fumée noire*, etc. En outre, la moindre inattention provoque des erreurs fâcheuses et des faux sens ; enfin il faudrait, outre la traduction suffisante, trouver, à l'occasion, l'expression tout à fait juste : à propos de piliers dont les pieds pesants posent sur les dalles, il y avait lieu de penser au verbe *poggiare*, plutôt qu'à *posare ;* il existe en italien un mot, *tanfo*, qui à lui seul signifie « un air de cave humide ». Un de mes amis florentins me faisait jadis cette remarque, à propos de la célèbre description du jardin abandonné de Renzo, dans les *Fiancés*, description où Manzoni a fait une si curieuse accumulation de noms de mauvaises herbes : « S'il avait tout à fait bien connu l'usage toscan, Manzoni aurait simplement écrit : *era diventato un serpaio*, car cela dit tout ! » Une petite trouvaille d'expression, de temps à autre, serait accueillie avec joie, et récompensée généreusement par le jury.

La prononciation italienne d'une des concurrentes a été jugée fort satisfaisante. Les notes de cette épreuve s'échelonnent, d'ailleurs, en conformité avec le classement définitif, auquel elles ont contribué pour leur part.

Les explications méritent une mention spéciale, car elles indiquent chez les candidates une préparation consciencieuse et de la méthode. Le texte de Lorenzo dei Medici[1] a été bien étudié, surtout par deux concurrentes, et la scène de Goldoni[2] a donné lieu à un commentaire tout à fait distingué, qui avait le mérite de ne pas être une leçon juxtaposée au texte, mais de s'appuyer constamment sur les passages caractéristiques du morceau et de leur donner leur signification exacte. — En latin[3], un effort sérieux a été fait, bien que certaines méprises laissent voir une acquisition encore un peu récente de la grammaire latine. — En espagnol[4], ces jeunes filles ont donné une satisfaction que le jury n'avait encore jamais obtenue des jeunes gens : elles ont appris soigneusement la grammaire et le vocabulaire usuel. Ceci ne veut pas dire qu'elles n'aient plus de progrès à faire, notamment pour la prononciation ; mais leur bonne volonté et leur application méritent un bon point.

1. *Nencia da Barberino*, st. 20-22 (de l'éd. portée au programme).
2. *Locandiera*, acte III, sc. XVIII, depuis : *Mirandolina. Si fermi...*, à la fin.
3. Politien, *Nutricia*, v. 770-775.
4. Mesonero Romanos, *Escenas Matritenses* (La comedia casera).

Certificat d'aptitude.

Dix-neuf candidates s'étaient fait inscrire; une a renoncé à se présenter; en outre, deux se sont retirées avant la fin des épreuves écrites. La concurrence n'a donc pas manqué, et le jury a pu faire cinq admissibles, qui lui ont paru capables de se disputer les deux places mises au concours.

Épreuves écrites. — Le jury, plus satisfait que les années précédentes de la composition française [1], s'est aussi montré plus généreux : il a accordé six notes qui dispensent de cette épreuve, aux concours prochains, celles qui les ont obtenues (l'une d'elles, d'ailleurs, a été définitivement reçue). Il n'en reste pas moins que quatre copies, sur quatorze, ont été notées au-dessous de 8 (sur 20), ce qui éliminait du concours leurs auteurs, dont une dépassait la moyenne pour ses autres compositions!

Pour l'épreuve très importante de composition en italien, le sujet proposé, dans des termes volontairement assez généraux, était « le Paradis terrestre dans le poème de Dante » [2]. Les candidates avaient ainsi toute liberté pour établir leur plan; il va sans dire que si elles voulaient caractériser tour à tour l'intérêt descriptif des chants consacrés au Paradis terrestre, puis leur intérêt dramatique et sentimental, et enfin leur signification symbolique, elles n'omettaient aucun aspect essentiel du sujet; mais on ne leur refusait pas le droit de préférer tel ou tel côté de la question, à la condition de ne pas ignorer complètement les autres, et surtout de montrer, avec une connaissance exacte des pages portées à leur programme, un sentiment juste et suffisamment personnel de la poésie de Dante en ces chants fameux. — Nous avons lu deux copies satisfaisantes (13 et 14, sur 20), et trois autres encore nettement supérieures à la moyenne (11 et 11 1/4). Les autres concurrentes avaient trop peu présents à l'esprit les chants XXVIII et suivants du Purgatoire; quelques-unes ne les connaissaient pas du tout. Il est rare que nous ayons eu à donner, comme cette fois, un 2, un 1 (sur 20) et même un 0. Sans doute, aucun règlement ne prescrit que cette « rédaction, narration, description ou dissertation sur un sujet facile » doive se rapporter au programme d'auteurs arrêté chaque année; mais l'expérience prouve qu'on ne peut apprécier le style et le jugement d'un candidat que lorsqu'on le fait parler de ce

1. « Le 6 février 1793, Carlo Goldoni était mort à Paris, sans laisser aucune fortune. Trois jours après, Marie-Joseph Chénier obtint de la Convention une pension pour la veuve du célèbre écrivain. – Vous composerez le rapport présenté par le poète français à ses collègues pour qu'ils honorent ainsi la mémoire d'un Italien dont la France était devenue la seconde patrie, d'un auteur qui avait excellé tout ensemble à divertir et à instruire les hommes. »

2. « Il Paradiso terrestre nel poema di Dante. »

qu'il est censé connaître. Or, dans un concours où les concurrents ont les provenances les plus diverses — ce sont parfois des licenciés ès lettres, plus souvent des bacheliers, quelques-uns n'ayant pas étudié le latin, et surtout des jeunes filles pourvues du simple brevet supérieur — que pouvons-nous exiger qu'ils connaissent bien, en dehors de leur programme? Bien entendu, le jury se réserve toute liberté dans le choix des sujets; mais il n'a pas eu à regretter de s'arrêter le plus souvent, depuis plusieurs années, à des questions ayant un rapport assez direct avec le programme annuel.

Le thème, tiré de l'*Éducation des filles*, de Fénelon[1], a marqué un léger progrès, comme méthode de traduction, sur celui de 1914: les avertissements contenus dans mon dernier rapport ont-ils eu cet effet? Deux copies ont obtenu la note 13, et l'une d'elles eût mérité davantage si elle n'avait renfermé un contresens, qui s'est retrouvé chez d'autres concurrentes[2]. Cinq autres thèmes ont encore atteint ou dépassé la moyenne; quatre seulement ont été très mauvais.

Le texte de la version[3] était délicat à rendre, car il exigeait une attention soutenue: les membres de phrase successifs s'éclairaient l'un l'autre. Quant à la façon de traduire, la difficulté était de rester suffisamment fidèle au texte, tout en donnant au style une allure bien française, correcte et claire à la fois. Ce double écueil n'a pas toujours été évité; cependant, l'épreuve a donné de bons résultats, puisque sur seize composantes, onze ont atteint ou dépassé la moyenne; une copie a même obtenu la note 16.

Épreuves orales. — C'est aux épreuves orales surtout que s'est marqué un certain fléchissement par rapport aux concours antérieurs. Ceci ne veut pas dire, d'ailleurs, qu'il n'y ait pas eu de fort bonnes épreuves; mais les concurrentes semblaient s'être donné le mot pour briller, puis s'effacer tour à tour, et cette succession d'éclipses partielles, qui a nui à la moyenne générale, a aussi modifié sensiblement le classement.

La lecture expliquée[4] a donné le plus de satisfaction; aucune épreuve n'a été mauvaise, une s'est fait particulièrement remarquer, trois autres ont paru intéressantes. Le jury se félicite de voir bien compris et convenablement pratiqué cet exercice, qui, dans une classe, est appelé à jouer un rôle capital. — La traduction avec commentaire grammatical est une épreuve plus ingrate, plus difficile, qui

1. Ch. V: « Il faut considérer que les enfants ont la tête faible..., une âme menée par la crainte est toujours plus faible. »

2. « Il faut faire comprendre aux enfants à quoi se réduit tout ce qu'on leur demande et *moyennant quoi* on sera content d'eux. » Plusieurs ont entendu et *moyennant cela*...

3. G. Sermini, dédicace de son livre de *Novelle* (avec coupures).

4. *Antologia Carducciana* (3e éd.), p. 302-304: « Ma il rumore... mi gettavano pomi. »

laisse aussi plus à désirer [1]. Des faux sens, d'une certaine gravité, ont été faits, et ceci est peu excusable, lorsqu'il s'agit d'un texte tiré du programme. Les remarques sur les formes grammaticales, contenues dans le morceau proposé, sont la partie la plus satisfaisante du commentaire. Mais dès que les candidates en viennent à des explications plus générales — sur les irrégularités des verbes ou sur la concordance des temps, sur les diminutifs et augmentatifs ou sur la métrique —, elles emploient des expressions tout à fait impropres (*verbes* forts ou faibles, au lieu de *parfaits* forts ou faibles), confondent des phénomènes nettement distincts (les irrégularités du présent avec celles du parfait), ou s'écartent des cas fournis par leur texte, au point de paraître réciter une leçon apprise d'avance et applicable à n'importe quel morceau. Deux épreuves sont restées au-dessous de la moyenne; trois l'ont atteinte ou dépassée d'assez peu.

En ce qui concerne les traductions improvisées, qui exigent de la présence d'esprit et une certaine décision réfléchie, les résultats ont été inégaux. Le texte italien, tiré de l'*Osservatore* de G. Gozzi, n'a pas été mal compris; mais aucune épreuve ne s'est élevée très nettement au-dessus des autres. — Pour le thème, choisi d'après les mêmes principes que celui d'agrégation [2], je renvoie aux observations présentées plus haut à propos de ce dernier; elles sont toutes applicables ici. Cependant, au certificat, il y a eu des défaillances plus graves. Deux traductions seulement ont été satisfaisantes et même assez bonnes.

A propos de ces épreuves de traductions improvisées, le jury met en garde les candidats contre le procédé qui consiste à proposer successivement deux ou trois expressions pour un même mot, puis à revenir à la première, pour reprendre encore la seconde, sans opter clairement pour l'une ou pour l'autre; nous avons dû intervenir à plusieurs reprises pour prier que l'on voulût bien choisir. Cette indécision serait très fâcheuse dans une classe; on a le droit d'hésiter et de se reprendre, non de laisser son auditoire en suspens. La faute serait plus grave encore si elle impliquait, de la part du candidat, le désir de ne pas se compromettre et de laisser le choix au jury! Même observation pour la tendance à commenter plutôt qu'à traduire certains passages délicats : il est permis et même recommandé de commenter une traduction, pour la justifier ou la corriger; encore faut-il que cette traduction ait été d'abord formulée.

La prononciation, bonne chez une candidate, a été passable chez les autres : quelques fautes d'accent ont été commises cependant.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon plus respectueux dévouement.

H. HAUVETTE.

1. Politien, *Stanze*, st. 110-113.
2. Charles Nodier, *Trilby*.

BIBLIOGRAPHIE

Maurice Bauffreton, *Sainte Claire d'Assise (1194-1253)*. (Collection « Les Saints ».) Paris, Lecoffre, 1916; in-12, 201 pages.

Moins favorisée que le grand saint d'Assise qui a décidé de sa vocation et l'a inspirée dans la création et la direction de son ordre, sainte Claire n'a laissé derrière elle, en dehors de cet ordre lui-même et de ses constitutions, que bien peu de traces authentiques. Presque tous les témoignages contemporains la concernant, à commencer par son procès de canonisation, le plus précieux de tous, sont perdus. C'est à l'aide d'une légende versifiée composée sous le pontificat d'Alexandre IV, rapprochée d'une légende un peu plus récente en prose attribuée à Thomas de Celano, confrontée et complétée avec les nombreux documents publiés actuellement sur l'histoire du franciscanisme, que M. Bauffreton a composé une biographie fort intéressante, à laquelle son but d'édification religieuse n'enlève rien de sa conscience et de sa valeur historique.

Après une introduction résumant la question des sources, l'auteur étudie successivement : la jeunesse et la vocation de la sainte ; la fondation du « second ordre franciscain » à Saint-Damien ; son berceau primitif ; les premières constitutions de l'ordre ; les rapports des « Pauvres Dames » avec saint François ; les années de lutte, lutte pour l'union avec les Frères mineurs, lutte pour la défense de la pauvreté ; les lettres de sainte Claire à sa propre sœur Agnès et à la sœur Ermengarde de Prague ; les dernières années de la sainte s'endormant à Saint-Damien au milieu de ses filles, dans « la paix du soir ». Le livre se termine par une histoire posthume de sainte Claire, histoire du culte et de la dévotion dont elle est l'objet, représentation artistique de sa figure, légendes apocryphes relatives à sa personne ou à sa famille.

La collection « Les Saints », qui compte déjà un nombre respectable de volumes, dont plusieurs très remarquables, ne s'accroît pas seulement en la circonstance d'une unité de plus. Elle affirme sa vitalité à une heure difficile, et s'enrichit réellement d'une œuvre de valeur.

E. BOUVY.

Julien Luchaire, *Les démocraties italiennes* (Bibliothèque de philosophie scientifique). Paris, Flammarion, 1915; in-8°, 320 pages.

M. Julien Luchaire n'a pas cherché à faire œuvre d'érudit : l'étude et la critique des sources ne tiennent aucune place dans son livre. La bibliographie en est à peu près absente. Mais il s'y est proposé de faire œuvre de science politique comparative. Pour en bien comprendre le sens il faut se rappeler l'œuvre magistrale de son père, Achille Luchaire [1], qui montrait la commune française et flamande issue des associations de commerçants plutôt que des corporations d'artisans, puis évoluant non vers la démocratie véritable, mais vers un mouvement populaire qui favorisait peu à peu l'intervention royale. Julien Luchaire cherche pourquoi la destinée du mouvement communal en Italie a été si différente de celle des communes françaises et a pu, en certaines cités, donner lieu à une constitution démocratique.

Achille Luchaire se proposait surtout de reviser les conclusions des grands historiens de la Restauration. Écrivant un quart de siècle plus tard, son fils est soucieux de soumettre à la critique de l'histoire des hypothèses politiques qui depuis ont eu la faveur de l'opinion et dont dépend l'avenir même de la démocratie européenne. Les institutions résultent-elles exclusivement des conditions économiques, telles que la production, l'échange et surtout la distribution des richesses [2]? en d'autres termes, les forces politiques qui fondent, qui soutiennent ou qui détruisent les gouvernements ne sont-elles que des forces économiques transformées? La démocratie doit-elle s'adapter aux conditions d'existence faites à l'État par les conflits internationaux ou bien l'État doit-il s'effacer lui-même devant une fédération spontanée de groupes professionnels? Le directeur de l'Institut français de Florence voyait ces problèmes posés à la conscience contemporaine. L'histoire de Florence lui semblait susceptible d'aider à en dégager la solution, mais cette histoire ne se laisse pas isoler de celle de la commune italienne depuis ses origines jusqu'à sa transformation presque universelle en principauté.

Comme on peut l'attendre d'un historien héritier des traditions de l'école de Fustel, M. Luchaire repousse les formules simplistes du matérialisme économique de l'histoire : non pas qu'il mette en doute le concours des forces économiques à la formation et à la disparition des forces politiques dont les institutions ne sont que les conséquences. Mais c'est précisément parce que les forces économiques d'un temps opèrent selon des lois naturelles et générales qu'elles ne peuvent

1. *Les Communes de France à l'époque des Capétiens directs*. Hachette, 1890.
2. *Ibid.*, livre I, § II, et livre III, § IV.

rendre compte de l'extrême variabilité présentée par l'histoire des institutions politiques. Ainsi, le régime communal est né dans toute l'Europe et vers le même temps dans des conditions économiques identiques. Cependant on l'a vu concourir en France au développement de la monarchie administrative, en Angleterre à celui de la monarchie constitutionnelle, tandis qu'en Italie il enfantait le régime républicain (avec des différences marquées, selon que l'on considère l'Italie du Nord ou l'Italie centrale). « Dans l'histoire des républiques italiennes, les faits politiques ont avec les faits économiques les mêmes rapports que partout ailleurs; les oppositions entre riches et pauvres, capital et travail, industriels et agrariens, etc., sont à la base des partis politiques; les crises politiques sont souvent provoquées par les crises économiques. Cependant, les mêmes causes, dans d'autres pays, ont été suivies, au même moment, de conséquences politiques diverses. Les républiques italiennes sont nées, cela est évident, avec l'accroissement de la bourgeoisie manufacturière et commerçante; mais ailleurs, en France par exemple, la monarchie absolue s'est élevée en même temps que cette bourgeoisie et en partie par son aide. Parallélisme économique, divergence politique, le cas n'est pas rare. Les faits politiques ont certainement d'autres causes encore que les conditions économiques » (p. 4).

Entre les lois naturelles des faits économiques et leurs effets politiques interviennent des facteurs proprement humains qu'un mot résume : l'opinion publique. L'originalité du livre de M. Luchaire est d'étudier l'histoire de la commune italienne et surtout celle de Florence en y voyant une série de mouvements d'opinion. L'opinion s'organise ou se cristallise dans des partis, et ces partis ne coïncident que partiellement avec les classes économiques. Si la noblesse, ou la classe des Magnats, correspond à l'ancienne prépondérance de la propriété foncière, la haute bourgeoisie des Arts majeurs à la puissance nouvelle de la propriété mobilière ou capitaliste, la petite bourgeoisie et les ouvriers à la réaction du travail manuel, on voit aussi les partis résulter de scissions au sein même des classes. Il y a à Florence une noblesse gibeline et une noblesse guelfe plus séparées l'une de l'autre que la noblesse guelfe ne l'est de la haute bourgeoisie. La corporation ou l'*Art* des juges et des notaires, qui fournit aux cités leurs podestats, a des affinités avec la noblesse, etc.

Les stades de l'histoire politico-sociale de la commune italienne, dont Florence est le type, sont : 1° la formation de la commune ancienne qui résulte du conflit des Guelfes et des Gibelins, puis d'une transaction entre la noblesse guelfe et les Arts majeurs; 2° la commune républicaine proprement dite, ou transaction entre les Arts majeurs et les Arts mineurs, c'est-à-dire entre les corporations marchandes qui manient de grands capitaux et les corporations propre-

ment industrielles dont l'activité dépend plutôt de l'habileté manuelle; 3° le double essai de révolution sociale des *Ciompi* ou ouvriers cardeurs et de réforme morale et religieuse de Savonarole, précédant de peu la fin de la République, abandonnée par le prolétariat pour le césarisme pacifique des Médicis.

De là une évolution de l'opinion qui (exception faite des théories impérialistes exposées dans le *De Monarchia* de Dante) se décompose elle aussi en trois moments : 1° l'opinion républicaine spontanée qui se forme au XIIIe siècle ; 2° sa fusion avec l'humanisme classique au XIVe et au XVe siècle; 3° sa disparition devant l'étatisme et le nationalisme représentés par Guichardin et surtout par Machiavel qui, plus que Dante, doit être considéré comme un théoricien de l'État moderne. « Pour Dante le mouvement communal était un détail dans l'ensemble de sa conception religieuse où entrait l'univers entier. Pour Machiavel et ses contemporains, l'expérience républicaine, prolongée pendant deux siècles encore, est devenue la base de tout. Or, le principe républicain arrivé à ce moment de son évolution historique, semble exiger la destruction des anciennes républiques. Dans ce terrible dilemme : « plus de républiques ou point de nation italienne, » qui se pose à ses contemporains et inspire à certains d'entre eux un profond découragement, Machiavel entrevoit cette solution : accepter la monarchie qui démolira les vieilles barrières, refondra ensemble les formes sociales, fera la nation : le peuple reprendra ensuite ses droits. Il esquissait ainsi l'histoire future des nations européennes. Les derniers républicains florentins, sur le point d'amener leur pavillon, sentaient que de leur édifice croulant les fondements resteraient et seraient un jour retrouvés et utilisés. Nous avons dû arriver jusqu'ici pour découvrir la partie liée entre les anciennes républiques et les démocraties modernes, mais ici du moins elle apparaît. » (p. 300-301.)

Ainsi comprise, « l'histoire politique reste bien une science morale ; la politique est l'œuvre de « l'opinion », que ce soit l'opinion d'un seul ou de quelques-uns ou de tout un peuple » (p. 5).

Au moment où le lecteur referme le livre, une question se pose à lui : le titre en est-il justifié? L'Italie du Moyen-Age, la Toscane elle-même, a-t-elle connu la démocratie, la participation de l'ensemble du peuple à un gouvernement qui ne serait qu'un système de services publics ayant pour objets la culture et le bien-être populaires? La réponse dépend du sens que l'on attache à ce terme décevant. La démocratie des Anciens n'est en somme qu'une constitution du pouvoir qui tend à réduire au minimum la distinction du magistrat et du citoyen, mais qui reste compatible avec le privilège social et l'esclavage. La démocratie moderne est peu favorable à la participation directe du peuple au gouvernement ou même à la législation. Elle se ramène à l'institution d'un contrôle régulier de l'opinion sur

l'ensemble des services publics. Mais, elle tend aussi à l'identité profonde du pouvoir et du service social et elle exige que la totalité du peuple bénéficie du service en même temps qu'elle participe au contrôle. Un Athénien ne verrait que d'étroites oligarchies dans les constitutions modernes réputées démocratiques, tandis que pour un démocrate moderne le régime politique d'Athènes n'est, bien compris, que la consécration d'une hiérarchie sociale soumettant les classes laborieuses à une exploitation méthodique. La démocratie ancienne est purement constitutionnelle et politique, tandis que la démocratie moderne est essentiellement fonctionnelle et sociale.

Entre ces deux termes extrêmes, quelle figure fait la démocratie « italienne » ou, pour mieux dire, « florentine » ? A l'opposé de la démocratie hellénique, elle arrache le pouvoir à la classe militaire des Magnats, image affaiblie de la classe des citoyens propriétaires de l'Antiquité, pour le confier à cette βαναυσία que la *Politique* d'Aristote en déclarait indigne. Là est la grande transformation sociale qui annonce le monde moderne. Mais la commune florentine présage la démocratie moderne plus qu'elle ne la prépare. Du premier au dernier jour, la démocratie florentine est un régime « patronal ». Elle exclut les ouvriers, non pas seulement du pouvoir, mais même du droit de s'associer qui alors leur aurait seul rendu possible la participation au pouvoir. De même, le gouvernement ne se donne pas pour fin l'amélioration du sort de la classe la plus nombreuse : il est et reste toujours entre les mains de corporations qui, à des degrés divers, manient toutes d'importants capitaux, et c'est l'accroissement de la richesse qui est son principal objet. Florence, semblable en cela à Venise et à Gênes, est une ploutocratie plutôt qu'une démocratie. C'est dans le prolétariat que la république finit par trouver son principal ennemi. « Si les grandes corporations capitalistes eurent de la peine à admettre auprès d'elles, dans l'État, les moyennes corporations artisanes, elles purent le faire cependant, ayant avec elles des intérêts communs qui pouvaient compenser les divergences et surtout parce que les Arts majeurs et les Arts mineurs pouvaient vivre chacun pour soi sans qu'aucun d'eux eût à subir l'ingérence du voisin dans ses affaires. *Mais la constitution de corporations ouvrières* et *la garantie de leur droit par l'État eussent introduit la politique dans l'intérieur des grandes corporations industrielles*, créé dans ces corporations d'autres corporations ayant des intérêts contraires. Seule, une opinion publique fondée sur des groupements d'une autre nature, plus forte que les intérêts corporatifs, eût pu imposer aux deux partis en présence une sorte de sentence arbitrale. Mais l'idée démocratique, dans le sens pratique du mot, n'était encore qu'une lueur vacillante et facile à éteindre. Les corporations, après avoir, sinon créé, au moins

développé la république, s'opposaient à son évolution normale, la condamnaient » (p. 259).

Si nous disions en terminant que M. Luchaire a écrit une œuvre d'une grande portée sociologique, le compliment lui semblerait sans doute médiocre, car la sociologie, même comparative, est trop souvent le scandale de la critique historique. Nous croyons cependant que c'est auprès des sociologues que l'esprit et la méthode de M. Luchaire trouveront le plus d'approbateurs.

Gaston RICHARD,
Professeur de science sociale à la Faculté des Lettres de Bordeaux.

Giulio Natali, *Idee, costumi, uomini del Settecento, studii e saggi letterarii.* Torino, S. T. E. N.; in-8°, 357 pages.

Le nom de M. Giulio Natali est connu comme celui d'un des *settecentisti* les plus compétents que possède actuellement l'Italie. Le volume que l'excellent critique offre au public réunit un ensemble de vingt-cinq articles, jusque-là dispersés. De grands noms du siècle, Vico, Parini, Goldoni, Gozzi, Bettonelli, Baretti, Alfieri, Mascheroni, y apparaissent, considérés sous quelque aspect intéressant et nouveau. De graves questions, la guerre et la paix, la conscience nationale italienne avant 1789, le sigisbéisme, la Révolution et les lettres italiennes, y sont agitées. En tête du livre, comme lien commun à ces recherches isolées, sont présentées, par un homme qui connaît ce dont il parle, quelques considérations générales sur le *Settecento*, les difficultés matérielles qu'en présente l'étude; les deux genres de critique, également fautive, l'une purement historique, l'autre purement esthétique, dont il est fréquemment l'objet; les vraies limites historiques de ce siècle qui ne s'ouvre réellement qu'en 1748; le double travail latent des influences étrangères et des traditions nationales qui s'y opère dans les esprits; enfin, le bien ou mal fondé des épithètes d'antihistorique, antichrétien et antiitalien dont on l'a souvent gratifié, ou encore de certaines opinions courantes comme celle qui voit dans le siècle de la philosophie un siècle ennemi de la poésie et de l'art.

L'érudition minutieuse va de pair, dans les recherches de M. Natali, avec l'ampleur des idées.

E. BOUVY.

PUBLICATIONS NOUVELLES ADRESSÉES AU BULLETIN

Guido Bonatti, *Un astrologo condannato da Dante:* in-8°, 56 pages (extrait du *Bullettino della Società dantesca italiana*, vol. XXII).

Marina Carloni, *La psychologie dans le roman de Barbey d'Aurevilly*. Lugo, Cremonini, 1915; in-8°, 117 pages.

Enrico Furno, *Il dramma allegorico nelle origini del teatro italiano*. Arpino, 1915; in-8°, 275 pages (extrait des *Studi di letteratura italiana*, t. XI et XII).

Domenico Guerri, *Cantate settecentesche in lingua rustica sulle stagioni*. Napoli, 1916; in-8°, 16 pages (extrait de la *Rassegna*, t. XXIV, n° 1).

Suzanne Guggenheim, *Essai de littérature comparée franco-italienne*. Milan, 1915, in-8°, 23 pages.

Ernest F. Langley, *The poetry of Giacomo da Lentino, Sicilian poets of the thirteenth century*. Cambridge, Harvard University Press, 1915; in-8°, xli-150 pages (t. I des *Harvard Studies in romance languages*).

Kenneth McKenzie, *Francesco Griselini and his relation to Goldoni and Molière* (Modern Philology, t. XIV, juillet 1916); in-8°, 11 pages.

Wiafred P. Mustard, *The piscatory eclogues of Jacopo Sannazaro, edited with introduction and notes*. Baltimore, John Hopkins Press, 1914, in-8°, 94 pages.

Kr. Nyrop, *Italienske Synspunkter* (extrait du journal *Politiken*). Copenhague, 1916; 40 pages in-8°.

Tomaso Sillani, *Lembi di patria*. Milan, Alfieri e Lacroix, s. d.; in-16, 185 pages, 85 planches photographiques.

Michele Scherillo, *Dante, simbolo della patria. Cavour e la marina italiana. Discorsi e altre bricciche*. Campobasso, Colitti, 1916, in-8°.

Pietro Toldo, *L'arte e la personalità di Alfredo de Musset*. Bologne, 1916; grand in-4°, 109 pages (extrait des *Memorie della R. Accademia delle Scienze dell' Istituto di Bologna*, classe di Scienze morali, sezione storico-filologica, serie I, t. IX-X).

Giovanni Vidari, *Elementi di Pedagogia*, t. I: *I dati della Pedagogia*. Milan, Hoepli, 1916 (coll. des Manuali Hoepli; les tomes suivants seront intitulés : II, *La Teoria dell' educazione;* III, *La Didattica*).

PIERRE DUHEM

Aux nombreuses et éminentes collaborations littéraires dont s'honore le *Bulletin italien* est venue se joindre, durant huit années, une précieuse collaboration scientifique.

Ce n'est pas trop dire de Pierre Duhem qu'il est l'une des gloires de la science française. Son œuvre de physique théorique, dont il ne nous appartient pas de parler, l'a depuis longtemps classé hors de pair. Son œuvre historique est une œuvre de premier ordre. Elle considère dans le passé les multiples théories physiques, mécaniques et cosmologiques, et elle en suit le développement de l'Antiquité grecque aux temps modernes.

Une entreprise de cette envergure réclame, outre une compétence scientifique quasi universelle, des aptitudes variées qui ne se rencontrent pas communément chez un homme de science : forte culture classique, connaissance approfondie des systèmes philosophiques, grande expérience des choses du Moyen-Age, solide préparation bibliographique et paléographique, pratique des langues, habileté à manier les textes. Duhem était admirablement pourvu de tout cela. Il s'engagea seul dans cet immense champ d'étude, et il en poursuivit le défrichement pendant vingt années avec une ardeur infatigable.

La patrie de Léonard de Vinci et de Galilée l'attira de bonne heure. L'histoire des sciences fit de lui un italianisant. C'est ainsi qu'il fut amené à publier dans le *Bulletin italien*, de 1905 à 1913, l'importante série de travaux dont voici les titres :

1. *Albert de Saxe et Léonard de Vinci* (1905);
2. *Léonard de Vinci et Villalpand* (1905);
3. *Léonard de Vinci et Bernardino Baldi* (1905);
4. *Bernardino Baldi, Roberval et Descartes* (1906);
5. *Thémon le fils du Juif et Léonard de Vinci* (1906);
6. *Léonard de Vinci, Cardan et Bernard Palissy* (1906);
7. *Nicolas de Cues et Léonard de Vinci* (1907 et 1908);
8. *Léonard de Vinci et les origines de la géologie* (1908);
9. *Jean I Buridan (de Béthune) et Léonard de Vinci* (1909);
10. *La tradition de Buridan et la science italienne au XVIe siècle* (1909, 1910 et 1911);
11. *La dialectique d'Oxford et la scolastique italienne* (1912 et 1913).

Ces travaux, réunis à d'autres connexes et publiés en trois volumes compacts sous le titre d'*Études sur Léonard de Vinci, ceux qu'il a lus, ceux qui l'ont lu* (1906, 1909, 1913) sont, malgré l'étiquette modeste sous laquelle l'auteur a cru devoir les grouper, autre chose qu'une simple collection de monographies. Un lien logique et historique les enchaîne. Une grande idée les domine et s'en dégage. Contrairement à l'opinion commune, dit en substance Duhem, les grandes découvertes ne se font point de façon soudaine et imprévue. Elles sont « presque toujours le fruit d'une préparation lente et compliquée, poursuivie au cours des siècles ». Il n'est point de si grand génie qui n'ait de précurseurs. « Les doctrines professées par les plus puissants penseurs résultent d'une multitude d'efforts, accumulés par une foule de travailleurs obscurs. »

« *Nunquam in aliqua aetate, sed a principio mundi paulatim crevit sapientia, et adhuc non est completa in hac vita.* »

Cette remarque de l'illustre savant anglais Roger Bacon, que Duhem inscrira comme épigraphe en tête d'un de ses ouvrages, est encore vraie au bout de six siècles, et s'il est une époque à laquelle elle s'applique plus qu'à toute autre, c'est le Moyen-Age, si souvent et si mal à propos taxé d'ignorance.

Duhem ne se contente pas d'affirmer, il démontre, pièces en main, que des doctrines professées dans les écoles du Moyen-Age « découle, par une suite de perfectionnements à peine sensibles, la science mécanique et physique dont s'enorgueillissent à bon droit les temps modernes ». Pas plus que Galilée, Descartes ou Newton, Léonard de Vinci, malgré son génie, n'échappe à la loi générale. S'il a ouvert la voie à ces savants illustres, d'autres, dans les siècles antérieurs, la lui ont ouverte à lui-même :

« ... On affirmait, avec une naïveté d'enfant, que le chêne aux vertes frondaisons ne se rattachait par aucun lien au sol aride sur lequel il était simplement posé.

» Si les ramures du chêne sont si étendues, si ses feuilles ont tant de fraîcheur, c'est que des racines, vigoureuses et nombreuses, mais cachées à tous les regards, vont puiser au plus profond du sol les sucs accumulés par les antiques végétations. Ces racines appartiennent à ceux qui se donnent la peine de fouiller la terre. »

Duhem a mis à nu « quelques-unes des racines par lesquelles la physique et la mécanique de Léonard plongent dans le passé », et ses recherches ont abouti à un résultat historique de la plus haute importance. Dans le triomphe des doctrines de Galilée sur les derniers défenseurs italiens d'Aristote, les esprits superficiels n'avaient vu que la victoire de la science moderne sur la philosophie du Moyen-Age. Duhem voit plus haut et plus loin. Il découvre le triomphe tardif, mais nécessaire, des doctrines soutenues dès le XIVe siècle par les

physiciens de l'Université de Paris, devanciers de Léonard et de Galilée, sur les doctrines d'Aristote et d'Averroès, remises pour un temps en honneur par les savants italiens de la Renaissance. Telle est la découverte, absolument inédite, à laquelle aboutissent les *Études sur Léonard de Vinci*. Telle est la conclusion de la préface du troisième volume, dont on nous permettra de reproduire en entier les dernières lignes :

« Jusqu'à ces dernières années, la science du Moyen-Age était tenue pour inexistante. Un philosophe qui connaît admirablement l'histoire de la science dans l'Antiquité et durant les temps modernes, écrivait naguère :

« Supposez que l'imprimerie eût été trouvée deux siècles plus tôt, » elle eût aidé à renforcer l'orthodoxie, et eût servi surtout à propager, » en dehors de la *Somme* de saint Thomas et de quelques ouvrages de » ce genre, les bulles d'excommunication et les décrets du Saint » Office. »

» Aujourd'hui, croyons-nous, il nous est permis de dire :

» Si l'imprimerie avait été trouvée deux siècles plus tôt, elle eût » publié, au fur et à mesure qu'elles étaient composées, les œuvres » qui, sur les ruines de la physique d'Aristote, ont posé les fondements » d'une Mécanique dont les temps modernes sont justement fiers. »

» Cette substitution de la Physique moderne à la physique d'Aristote a résulté d'un effort de longue durée et d'extraordinaire puissance.

» Cet effort, il a pris appui sur la plus ancienne et la plus resplendissante des Universités médiévales, sur l'Université de Paris. Comment un Parisien n'en serait-il pas fier?

» Ses promoteurs les plus éminents ont été le Picard Jean Buridan et le Normand Nicole Oresme. Comment un Français n'en éprouverait-il pas un légitime orgueil ?

» Il a résulté de la lutte opiniâtre que l'Université de Paris, véritable gardienne, en ce temps-là, de l'orthodoxie catholique, mena contre le paganisme péripatéticien et néo-platonicien. Comment un Chrétien n'en rendrait-il pas grâce à Dieu ? »

Les *Études sur Léonard de Vinci* avaient été précédées d'un autre ouvrage où apparaissait le nom du grand savant italien. Les *Origines de la Statique* (1905-1906) suivaient de siècle en siècle, d'école en école, les destinées des théories mécaniques de Jordanus de Nemore, chez ses disciples Blaise de Parme et Léonard de Vinci, Tartaglia, Cardan et Piccolomini, chez ses adversaires Guidubaldo et Benedetti, enfin chez Galilée. Un peu plus tard, l'*Essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée* (1909) parcourt la série des hypothèses astronomiques émises depuis deux mille ans, et y rencontre les noms italiens de saint Bonaventure et de saint Thomas d'Aquin, de Pietro d'Abano,

Achillini, Nifo, Fracastor, Capuano, Pontano, Piccolomini et Giuntini, du pape Grégoire XIII, promoteur de la réforme du calendrier, enfin de Giordano Bruno et de Galilée.

Comme complément et comme couronnement de ses travaux historiques, l'esprit synthétique de Duhem rêvait une œuvre d'ensemble qui les coordonnerait et en montrerait l'enchaînement, un vaste cadre où chaque personnage, chaque idée, chaque système figurerait à sa place. De cette pensée est né le *Système du monde, histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, œuvre capitale qui, dans les proportions où l'auteur l'a conçue, devait fournir la matière d'environ dix volumes. Les quatre premiers ont paru (1913, 1914, 1915, 1916); un cinquième est sous presse; le manuscrit de deux autres est prêt pour l'impression. Quant aux derniers, s'ils voient jamais le jour, ils ne seront pas signés de lui. Deux volumes presque entiers sont consacrés à la cosmologie hellénique. L'astronomie latine au Moyen-Age en absorbe deux autres. Elle est successivement étudiée chez les Pères de l'Église, chez les barbares, chez les Arabes, chez les interprètes du système d'Héraclide, dans le monde séculier, dans les ordres réguliers, dominicains et franciscains, chez les astronomes et les physiciens de l'Université de Paris, puis en Italie même, avant et pendant la « crue de l'aristotélisme ». On entrevoit l'objet des volumes suivants. Ce sera la lutte des deux tendances opposées, déjà signalées dans les *Études sur Léonard de Vinci*, le conflit « d'une physique déduite des principes péripatéticiens » et « d'une science construite en vue de sauver les vérités d'observation ». Ce conflit, retardé en Italie par une recrudescence factice de l'aristotélisme et du néo-platonisme, éclatera violemment dans la seconde moitié du XVe siècle, pour ne se terminer qu'au milieu du XVIe.

« L'œuvre dont nous entreprenons aujourd'hui la publication, écrivait Duhem au début de son grand ouvrage, aura de vastes proportions, pourvu que Dieu nous donne la force de l'achever. » Avait-il le pressentiment qu'il ne la conduirait pas jusqu'au bout?

La mort est venue briser, en pleine force de production, cette existence active et féconde, laissant inachevée l'œuvre immense qui, si copieusement amassés et si méthodiquement classés qu'en soient les matériaux, trouvera difficilement un continuateur capable de la mener à bonne fin.

Duhem ne fut pas seulement un homme de science, ce fut un homme de foi, de devoir et de conscience, d'une droiture parfaite, d'une franchise parfois un peu rude, que révoltait l'apparence seule d'une injustice.

Fier et indépendant de caractère, les honneurs vinrent à lui tardivement et parcimonieusement. Le seul acte par lequel il les ait sollicités est l'admirable *Notice* sur ses travaux personnels qu'il fit, selon l'usage, imprimer en 1913 à l'appui de sa candidature à l'Académie des Sciences. Il y donne en quelques pages, avec la liste de ses publications, un exposé magistral de toute son œuvre.

D'un patriotisme sans forfanterie comme sans défaillance, il avait, dès le début du cataclysme européen, affirmé sa foi dans les destinées de la France, et il garda cette foi intacte jusqu'à la dernière minute de sa vie. Sa « littérature de guerre », les deux opuscules : *La science allemande* (1915), *La chimie est-elle une science française?* (1916), bien qu'œuvres de circonstance, n'en restent pas moins des œuvres de science, non de polémique. Le premier met en relief, de façon tout objective, les mérites et les défauts des méthodes allemandes dans les sciences de raisonnement, dans les sciences expérimentales et dans les sciences historiques. Le second, en présence d'affirmations tendancieuses, sinon d'altérations systématiques de la vérité, émanées d'une haute personnalité scientifique d'outre-Rhin, rétablit impartialement les titres respectifs de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la Hollande, de l'Italie, et ceux de la patrie de Lavoisier, dans la création de la chimie.

Le nom de Pierre Duhem restera associé à celui du *Bulletin italien*. Sa collaboration marquera dans notre histoire. C'est un honneur en même temps qu'une mission très douce pour celui qui signe ces lignes, après avoir été longtemps le confident de ses travaux, de rendre à sa mémoire un hommage attristé.

EUGÈNE BOUVY.

Octobre 1916.

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

I. Articles de fond.

II. Questions d'enseignement.

III. Bibliographie.

---

28 novembre 1916.

Le Secrétaire de la Rédaction : Eugène BOUVY.
Le Directeur-Gérant : Georges RADET.

Bordeaux. — Imprimeries Gounouilhou, rue Guiraude, 9-11.